BRAVO!
JUNHO 2001 - ANO 4 - Nº 45 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br
ARTES PLÁSTICAS
O HUMANISMO SEGUNDO A BIENAL DE VENEZA
MÚSICA TECHNO
OS FILHOS DE STOCKHAUSEN INVADEM AS PISTAS
ENTREVISTA EXCLUSIVA
WERNER HERZOG SAI DO CINEMA E VAI À ÓPERA COM WAGNER
CINEMA
BRASIL RECEBE OS OBSCUROS OBJETOS DE CRONENBERG
Na trilha de todos os sertões
A riqueza e os limites do regionalismo na literatura brasileira ganham destaque com a reedição da obra de GUIMARÃES ROSA e o centenário de JOSÉ LINS DO REGO

BRAVO!

JUNHO 2001 – NÚMERO 45 http://www.bravonline.com.br

Capa: detalhe de ilustração de Santa Rosa para *Bangüê*, de José Lins do Rego. Nesta pág. e na pág. 6, *Abstrato 218*, de Luiz Sacilotto

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

MÚSICA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

CINEMA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em junho:
espetáculos, livros, música, exposições
e filmes em destaque nesta edição

FOTOS IMAGEM GENTILMENTE CEDIDA PELO TEATRO MAESTRANZA DE SEVILHA / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / MARCELO ZAMORA/DIVULGAÇÃO / TIKA TIRITILLI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / TOM BOECHAT/USI/DIVULGAÇÃO / NINO ANDRÉS / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / VELERIA ZALAQUETT / DIVULGAÇÃO / CYRO KOOK/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / CAROLINA ANDRADE/DIVULGAÇÃO

BRAVO! se supera ao tratar do pertinente debate sobre cultura e política

Milton Alves dos Santos
Rio de Janeiro, RJ

Senhora Diretora,

Leni Riefenstahl

Muito interessante o tratamento dado à questão das relações entre a arte e a ética com base na obra da cineasta alemã.

Mário S. de Souza
São Paulo, SP

Artes plásticas

Convencido que estava da impossibilidade de se valorar obras de arte por motivos estritamente técnicos (pintura é melhor que gravura, gravura é melhor que fotografia, etc.), qual não foi meu espanto com a curadoria da mostra *Rede de Tensão* dentro da *Bienal – Os Primeiros 50 Anos...* (*Festa Modesta*, **BRAVO!** nº 44, maio de 2001) incluindo artistas que trabalham somente com fotografia, instalação e meios eletrônicos. Mais grave, porém, que a escolha, foi a sua justificativa, de autoria de Daniela Bousso, que me fez justamente lembrar dessas tão desusadas divisões. Cito: "...a pintura está tomada por diluições e procedimentos formalistas que mimetizam momentos históricos da arte". Difícil encontrar trabalhos menos preocupados com a forma do que os de Paulo Monteiro e Paulo Pasta. A forma também não encontra pouso na pintura de Fábio Miguez. Nada menos histórico e mais afirmativo de uma vontade de estar no mundo do que a pintura de Andrade. Entretanto, o que realmente me preocupou foram as expectativas lançadas em relação aos artistas escolhidos, por terem "propostas conceitualmente mais bem resolvidas". Ora, todos sabem que conceituação precisa não faz arte, mas teoria. E não é justamente na memória imprecisa, na costura frouxa das imagens, que a poética de Rio Branco aflora? Pelo visto, a integração entre artes visuais, design e arquitetura, "sem as antigas segmentações praticadas na bienal", não deve acontecer dentro das próprias artes plásticas. "Conceitualmente mais bem resolvidas", era só o que faltava!

Rafael Campos Rocha
São Paulo, SP

Ensaio!

A apologia do escritor, feita por Olavo de Carvalho nas edições nº 40 (*Leituras Animais*) e 42 (*Escrever e Ser*), me passou a desagradável impressão de que o ensaísta considera o literato maior que a literatura. Essa é uma instância que também acolhe os leitores e é parte de uma realidade dinâmica, vital. O literato é, em grande parte, cria de uma tradição, que lhe permite o acesso ao "verbo interior". O homem comum é apenas menos aquinhoado por essa cultura livresca. Isso não significa que ao conversar e argumentar, ou ler, não possa vislumbrar as dimensões de si mesmo e do mundo exterior. Afinal de contas, ao que me consta, Sócrates, aquele bravo filósofo grego, não deixou escrita sequer uma mísera linha.

Roberto Modesto
São Jorge do Ivaí, PR

Ironia de Adoniran

Na edição de fevereiro de 2001 (**BRAVO!** nº 41), no artigo sobre o disco *Passoca Canta Inéditos de Adoniran*, Adriana Braga citou a exposição *Prova de Carinho* – realizada em São Paulo sobre o compositor – lembrando que o título vem da canção em que ele diz como sacrificou a "corda mi" de seu cavaquinho para dar uma prova de seu bem-querer. Com a curiosidade de um não-tocador de cavaquinho, fiz-me a pergunta: Se uma corda é mi, quais serão as outras? Então tive a surpresa de descobrir que as cordas de um cavaquinho são, via de regra, afinadas em ré, sol, si e ré novamente. A tão cantada "corda mi" simplesmente não existe! Desde esse dia, considero essa canção como um excelente exemplo da ironia inteligente de Adoniran. O que acho ainda mais curioso é que o "caso da corda mi" seja repetidamente citado, sempre como singelo ou romântico, sem que expliquem a nós, leigos, porque a tal "prova de carinho" sempre desperta um indecifrável sorriso nos lábios dos tocadores de cavaquinho Brasil afora.

Rodolfo Vaz Valente
Via e-mail

Correção

Na edição de maio, **BRAVO!** nº 44, um erro de montagem suprimiu as linhas iniciais do ensaio *O Perigo da Beleza*, de Sérgio Augusto de Andrade. Reproduzimos a seguir a íntegra do trecho inicial:

"É possível associar o fascismo e a beleza?

Leni Riefenstahl acreditava que sim.

O que torna seu cinema tão perturbador não é a distância entre suas convicções e as nossas; é o fato bem mais traumático e singelo de que sua obra criou um ideal de beleza que não podemos nem negar nem admitir. Além disso, em seus filmes, o que julgamos moralmente impossível acaba se tornando um espetáculo formalmente glorioso. É uma glória alucinada, enfurecida, demente; mas talvez o esplendor possua leis que não podemos controlar com a facilidade que gostaríamos."

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de BRAVO!, rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter*: Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Lilian do Amaral Vieira, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Coordenadora: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*). *Colaboradores:* Beth Slamek, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adriana Braga, Adriana Pavlova, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alberto Tassinari, Alcir N. Silva (*Nova York*), André Andrade, Angélica de Moraes, Anna Maria Kieffer, Antônio Augusto Fontes, Argemiro Ferreira, Arrigo Barnabé, Arthur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Schultze, Bruno Veiga, Carlos Adriano, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Chico Mello, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Diógenes Moura, Djalma Cavalcante, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fátima Saadi, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Rocha (*Nova York*), Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Aguiar, Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Gilberto Mendes, Giuseppe Bizzarri, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Henk Nieman, Henry I. Sobel, Howard Mandel (*Nova York*), Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Henrique da Cruz, José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Katia Canton, Katia Guedes (*Berlim*), Lauro Cavalcanti, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Lelo Nazário, Lorenzo Mammì, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luís Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Fernando Ramos, Luiz Fernando Vianna, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Mauro Muszkat, Miguel Pinheiro, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paula Alzugaray, Paulo Fridman, Paulo Martins, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Priscila Sérvulo, Rafael Lain, Rafael Vogt Maia Rosa, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Renata Pallottini, Renato Janine Ribeiro, Ricardo Racioli, Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Stella Caymmi, Stephan Doitschinoff, Suzana Salles, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Tonica Chagas (*Nova York*), Vilmar Bittencourt, Wilson Sukorski, Wilson Martins, Yara Caznók

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel. 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 –
Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa*: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

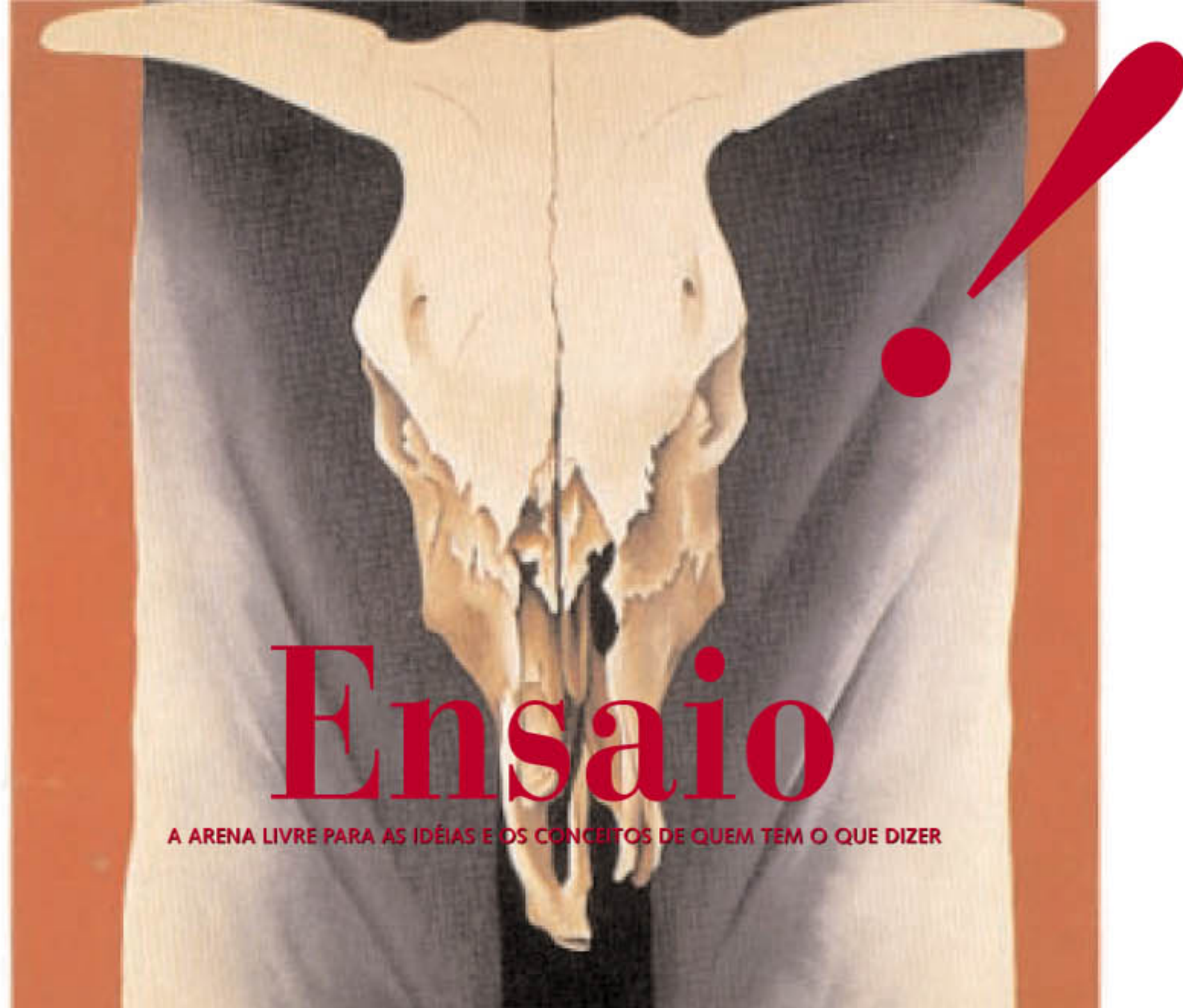
DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Cow's Skull: Red, White and Blue, **de Georgia O'Keeffe: no calcário da caveira, o labirinto de um enigma**

QUINTESSÊNCIAS

O elogio dos ossos

Georgia O'Keeffe celebra a arquitetura do esqueleto

Por Sérgio Augusto de Andrade

Muita gente, ao que parece, costuma olhar para o céu e pensar em Deus, no infinito ou no rosto de alguém. Georgia O'Keeffe pensava em ossos.

Sua imagem mais celebrada, entretanto, talvez continue sendo a de suas flores – a de toda aquela proliferação imoral de lírios, hibiscos, orquídeas e papoulas que explodem por suas telas dando a impressão de se oferecerem, perpetuamente abertas, a um tipo de contemplação que com freqüência começa despudorada e termina constrangida. O despudor, no seu caso, é uma tentação plástica; o constrangimento, uma armadilha moral: as flores de Georgia O'Keeffe nos desafiam como se fossem o rosto da *Olympia* de Manet – todas fazem parte de uma botânica petulante e envenenada que transforma o namoro abstrato com a pornografia em seu maior triunfo e em sua maior glória. Suas pétalas são como um vocabulário aveludado da perversão; iluminadas sob céus improváveis, todas partem de uma inocência primitiva e animal que imediatamente se transforma, sob o véu provavelmente maduro demais de nosso olhar, num conjunto de insinuações positivamente genitais. Georgia O'Keeffe, como era seu papel, sempre negou qualquer tipo voluntário de sugestão.

Negar alusões é uma regra básica de etiqueta: eu, por outro lado, nunca consegui deixar de me lembrar, quando penso em suas flores, de uma jovem inglesa que encontrei numa livraria especializada em arte e que, ao folhear um volume que reproduzia uma das mais indecentes camélias de O'Keeffe, não foi capaz de deixar de desabafar com sua amiga – *"God, that's disturbing"* –, a voz oscilando entre a fascinação e a repulsa. Para algumas pessoas, Georgia O'Keeffe deve ser perturbadora por mais de uma razão e em mais de um sentido; ainda assim, se há algo que a vanguarda descobriu com muita propriedade é que certas perturbações são só formas disfarçadas de alegria. A pintura de Georgia O'Keeffe é visceralmente feliz.

E o que é melhor é que, em sua obra, até a felicidade pode ser agres-

siva: se uma forma qualquer de classificação retórica acaba sendo sempre inevitável, é muito mais lógico reconhecer que suas flores não são metáforas – são hipérboles. A desavergonhada literalidade de suas linhas é veemente demais para permitir qualquer comparação: muito mais que flores que se pareçam com genitais, o que O'Keeffe tanto pintou foram genitais que lembram flores. Ao sonhar com todas as curvas que povoavam sua imaginação, Georgia O'Keeffe era tão singela e direta quanto Grandma Moses.

A estrutura do corpo feminino, sonhada pelo cinema, também relacionou-se à imponência de sua ossatura

Provavelmente por isso, suas flores, enormes e envolventes, pareciam transformar seus espectadores em borboletas fascinadas e minúsculas; era agradável perder-se entre suas pétalas. As flores de Georgia O'Keeffe são um capítulo essencial na história da reeducação de nosso tato.

Mas se há algo em sua pintura que mais se aproxima da representação ideal da beleza física, não são as referências carnais habitualmente sugeridas por suas flores, com sua exuberância de veludo e caules; são seus ossos. As séries de flores que Georgia O'Keeffe pintou, afinal, são como descrições; as de ossos, como elogios.

Os ossos que Georgia O'Keeffe pintava são celebrações devastadoras e minuciosas de uma arquitetura seca, rarefeita e lunar, flutuando sob o céu do Novo México como a parte perdida de um esqueleto que podia parecer por vezes um enigma, por vezes um labirinto. Georgia O'Keeffe adorava pintar ossos; era um tema recorrente que parecia equilibrar a obsessão pela textura macia de suas flores com a descoberta terapêutica de um material duro e calcário: à seda de suas pétalas contrapunha-se o minério branco dos chifres de suas caveiras de boi erguidas sobre o deserto como um emblema encantado da desolação.

Sem a geometria untuosa de suas flores, seus ossos ofereciam o espetáculo de outra espécie de curvas – mais rigorosas, mais diretas, mais impiedosas em sua estrutura. E provavelmente, ainda mais que suas flores, suas caveiras pintadas pareciam apontar para um modelo de perfeição em que a pureza das formas era efeito direto de sua concisão. Georgia O'Keeffe começou a ficar fascinada pelos ossos espalhados pelo deserto como quem estivesse descobrindo pela primeira vez o fascínio de conchas espalhadas por uma praia vazia. Os ossos eram as conchas do deserto.

Assim, as pélvis que bóiam no espaço, como um zepelim estranhamente mineral, apontam para um tipo de beleza em que a pele – modulada anteriormente sob a forma de flores – é substituída pela representação de ideogramas brancos do corpo, pensados sob a forma de minério. Ossos.

E o curioso é que suas imagens pareceram depurar-se de tudo que não pudesse ostentar a dura majestade da pedra: fiel ao deserto, Georgia O'Keeffe passou a conceber a beleza como uma das variações do mais essencial despojamento. A combinação das retas e das curvas de suas mandíbulas descarnadas contra o céu de Santa Fé nunca esteve muito distante dos traços de seu rancho no Taos. Seus ossos são só a expressão do traço de um arquiteto mais elementar.

Além disso, todos parecem partes de um esqueleto animal cujos *disjecta membra* poderiam constituir tanto um corpo quanto uma cidade: em sua confluência, a arte de O'Keeffe identificou a possibilidade de uma natureza mais primal e mais saudável. O mais surpreendente, no entanto, é como a tradição do corpo como cidade acabou encontrando um aliado fundamental: em sua exposição do corpo feminino, o cinema, sem querer, também acabou percebendo as virtudes de uma apresentação dos músculos cujo triunfo estivesse na celebração de sua estrutura. E, como em O'Keeffe, a estrutura do corpo da mulher, sonhada pelo celulóide, sempre esteve relacionada à magnífica imponência de sua ossatura. Ao redimensionar mulheres como animais, o cinema parecia restituir-lhes sua mais subversiva nobreza.

Sem saber, o cinema descobriu um método para celebrar o corpo da mulher como O'Keeffe havia descoberto um método para celebrar ossos. Para nossa sorte, os melhores filmes parecem ter percebido cedo que a representação feminina na tela era possível de ser expressa em termos puramente arquitetônicos. A obsessão do cinema mudo com o corpo feminino, por exemplo, que talvez nunca tenha sido superada, era uma dança hipnótica de formas que se revelavam com a arrogância e o esplendor de colunas, arranha-céus, barras de concreto, pontes móveis e murais: quando o futurismo descobriu a afinidade entre o corpo feminino e as máquinas que o século 20 glorificava com uma febre quase erótica, estava só antecipando Marc Bolan, em seu apogeu pop, comparando a musa de *Get It On* com um carro. Nos dois casos, o importante sempre foi o elogio implícito à estrutura: *"Well, you're built like a car"*, cantava Bolan; o fundamental, para a sensibilidade moderna, era que carros e mulheres pudessem partilhar do mesmo tipo de solidez estrutural. E a estrutura, como Georgia O'Keeffe já havia adorado provar, é uma tautologia: a estrutura são os ossos.

Cyd Charisse em cena: na tautologia – a estrutura são os ossos – a descoberta de que a beleza é mesmo interior

Assim, desde sua infância, o cinema sempre esteve consciente de que mulheres são como locomotivas, monumentos ou catedrais: seu corpo é arquitetura. A coleção de imagens de corpos femininos fotografados e expostos como conceitos de design acabou formando uma galeria: seja com Louise Brooks em *A Caixa de Pandora*, Raquel Welch em *100 Rifles*, Cyd Charisse em *Cantando na Chuva*, Julie Adams em *O Monstro da Lagoa Negra*, Sigourney Weaver no terceiro *Alien*, Hedy Lamarr em *Êxtase*, Emmanuelle Béart em *A Bela Intrigante*, Jessica Lange em *O Carteiro sempre Toca Duas Vezes*, Philippine Leroy-Beaulieu em *Os Dois Fragonards*, Claudia Cardinale em *Vagas Estrelas da Ursa*, Stella Stevens em *A Balada de Cable Hogue*, Nicole Kidman em *Terror a Bordo*, Harriet Andersson em *O Verão de Monika* ou Julie London em *O Homem do Oeste*, o cinema, em seus melhores momentos, sempre tratou o corpo da mulher como uma vitória da arquitetura. De nada valeriam pétalas sem mandíbulas. O corpo, devolvido à sua pureza estrutural, recupera seu orgulho material e pagão: coxas e omoplatas são como colunas e frisos; todo músculo transforma a força num pressuposto plástico; a postura é tudo. Como com as caveiras de cavalos, mulas e antílopes de Georgia O'Keeffe, tudo é volumoso, essencial e único: a revelação da beleza é elegantemente branca e neutra – o que conta é o jogo entre as curvas e as retas de cada osso. Nessa perspectiva, até a carne parece um acessório.

Por isso, é provável que aquilo que feministas, sonhadores e míopes costumam repetir – a tese curiosamente unânime de que a beleza é interior – talvez seja mesmo verdade. No fundo, a beleza está, afinal, bem dentro de nós: está em nossos ossos.

ALQUIMIAS

O camelo e a ovelha

A síntese entre arte e ciência desafia o teatro

Por **Fernando Kinas**

A encenação no Brasil da peça *Copenhagen*, de Michael Frayn, dirigida por Marco Antônio Rodrigues, é um bom motivo para se discutir as relações entre teatro e ciência. O que significa hoje em dia a fórmula, proposta por Brecht há 50 anos, de um "teatro da era científica"?

Não é novidade que nossa sociedade acumulou uma enorme quantidade de conhecimentos científicos, que suas aplicações atingem praticamente todas as atividades humanas e que eles estão redefinindo a própria sociedade. Na arte, a utilização de novas tecnologias é apenas a superfície desse fenômeno. Instrumentos tecnológicos contemporâneos geram novas formas de expressão artística, reatualizando o debate proposto por Marshall McLuhan – um novo *medium* pode substituir a mensagem e se tornar predominante. Mas ainda que o uso de novas tecnologias constitua o fenômeno mais visível das ligações entre teatro e ciência, o tema só é interessante na medida em que permite compreender relações mais consistentes entre teatro e ciência. Um espetáculo que utiliza novas tecnologias não *dialoga*, necessariamente, com a ciência. O físico e pintor Jacques Mandelbrojt estima que existem muitas formas da arte dar conta da ciência – "a mais imediata, é de se servir de novos meios técnicos, tornados possíveis pelos conhecimentos científicos, como o vídeo". Mas existem formas mais sutis, "encontradas ao nível dos conceitos, independentemente da técnica utilizada". Textos teatrais (e também encenações), como o *Caso Oppenheimer*, de Heiner Kipphardt, ou, em certa medida, *Copenhagen*, utilizam assuntos científicos como matéria dramática, sem desenvolver outras conexões (compromissos, opções ou limitações impedem que esse passo seja dado). Já a *Vida de Galileu*, de Brecht, *Os Físicos*, de Dürrenmatt e *Einstein on the Beach*, de Bob Wilson, *tratam* de temas científicos e ao mesmo tempo fazem empréstimos metodológicos e de princípios.

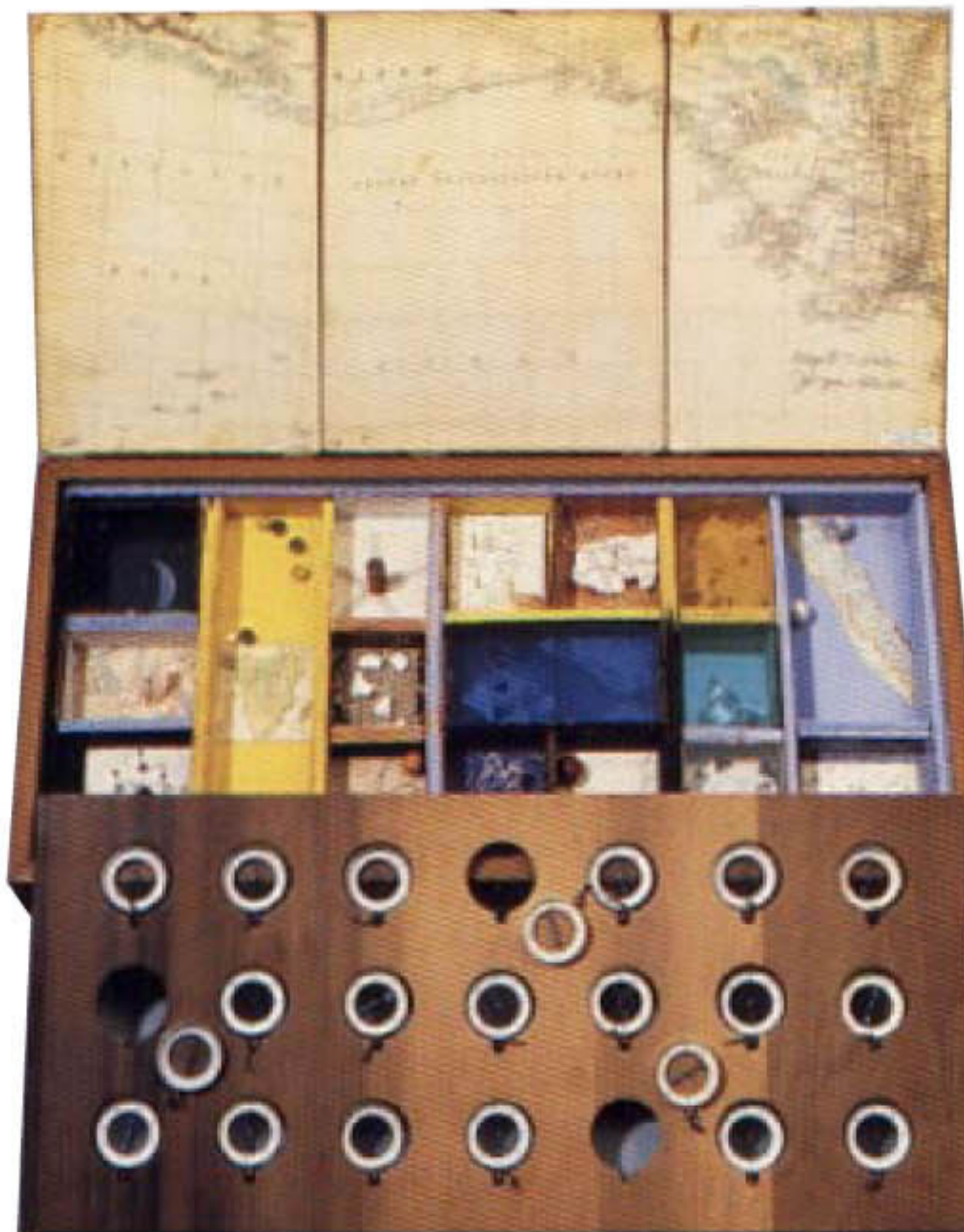
Mas o uso de tecnologias avançadas e a mudança de sensibilidade decorrente não são fatos absolutamente novos. Georg Büchner, Bertolt Brecht (que não escondeu a pretensão de ser o "Einstein do teatro") e Friedrich Dürrenmatt são alguns dos antecipadores desse diálogo fértil entre teatro e ciência. Dürrenmatt declarou que a ciência não era uma simples fornecedora de temas, mas um suporte epistemológico do seu pensamento e da sua escritura. Mas foi Brecht quem mostrou com clareza a importância do binômio teatro/ciência para sua obra e para a história contemporânea: "As pessoas que não compreendem nada de arte nem de ciência acreditam que são duas coisas completamente diferentes, das quais elas ignoram tudo. Elas imaginam prestar um serviço à ciência permitindo que esta seja sem imaginação, e pensam fazer progredir a arte impedindo a todos de alcançar a inteligência. Talvez o homem tenha um dom particular para uma disciplina determinada, mas ele não é tão dotado numa disciplina a ponto de ser incapaz em todas as outras. Mesmo se, na nossa sociedade apodrecida, a humanidade freqüentemente teve de abrir mão do conhecimento e da arte, resta que uma e outra são essenciais àquilo que nós consideramos como o humano. Ninguém é totalmente desprovido de inteligência; e, da mesma forma, não existe ninguém totalmente desprovido de arte".

A ciência, em Brecht, ocupa o lugar antes reservado à religião: "Tomar a religião como parente mais próximo da arte do que a ciência não é exatamente elogioso para a arte". E ele teve o cuidado, ainda hoje largamente ignorado, de acrescentar: "Se o teatro desenvolve no espectador uma atitude de espanto, de invenção e de crítica, e se essa atitude é a mesma que se adota nas disciplinas científicas, o teatro não se torna por isso uma instituição científica. Ele é simplesmente o teatro da era científica (...) Um dos princípios essenciais da teoria do teatro épico é que a *atitude crítica pode ser uma atitude artística*".

Mas a ciência também se transforma. O exemplo mais contundente vem da física (reflexões de Poincaré, relatividade de Einstein, teoria quântica de Bohr e Heisenberg), que abalou radicalmente os dados do jogo científico. Cientistas e filósofos da ciência defendem a idéia de que o papel do cientista não é mais o de procurar a verdade, sistematizar as observações, ou melhorar as predições. Paul Feyerabend considera que esses são apenas "efeitos secundários" da atividade *científica*: em primeiro lugar ela deveria contribuir para "o enriquecimento da nossa cultura". Assim como a arte, supõe-se.

> A divisão entre arte e ciência – universalidade e lógica versus individualidade e imaginação – não faz mais sentido

Se a ciência não é mais tão científica, maiores são os pontos em comum com a arte. Parte da ciência começa a se pensar segundo paradigmas exteriores aos da cientificidade clássica (indução, verificação, imparcialidade, objetividade). Há um "abrandamento progressivo dos critérios de cientificidade e de normas de racionalidade", diz o físico Lévy-Leblond. A *verdade* estremece. Pelo menos, uma certa idéia de verdade, nascida do racionalismo cientificista. Um paradigma de pensamento entrou em crise, espalhando conseqüências pelas ciências e pelas artes. Os últimos cem anos mostraram que a linha de divisão entre arte e ciência – lógica e universalidade versus imaginação e individualidade – não parece mais fazer sentido. As fronteiras caducam. É preciso lidar, então, com duas grandes idéias: a desestabilização do sistema científico ("mudanças da percepção científica provocadas por uma mudança de paradigma", segundo Thomas Kuhn) e o reforço do diálogo entre procedimentos artísticos e científicos.

Já em 1938, Kandinsky previa que o caminho da ciência e da arte era inevitavelmente

Object (Roses des Vents), **de Joseph Cornell: a crise de paradigmas desorienta o pensamento**

o da síntese. "Meu conselho é para desconfiar da lógica na arte. E talvez nos outros domínios também. Por exemplo, na física, onde novas teorias forneceram algumas provas da insuficiência dos métodos *positivos*. Fala-se já do *caráter simbólico das substâncias físicas*. (...) Na qualidade de não-cientista, mas de artista, talvez me seja permitido colocar a questão: será que estamos na véspera da falência dos métodos puramente *positivos*? Não estamos a ponto de precisar completá-los por métodos desconhecidos (ou esquecidos), métodos que solicitam o *subconsciente*, o *sentimento* e que são freqüentemente chamados de métodos *místicos*?" E concluía: "As *paredes* entre as diferentes artes continuam desaparecendo – síntese –, e a grande parede entre a arte e a ciência vacila – a grande síntese".

Mas não apenas os artistas se empolgam com as novas possibilidades. Muitos cientistas admitem e exercitam a "síntese" proposta por Kandinsky. O físico G. Eilenberger considera possível "construir uma ponte entre o conhecimento científico-racional e o sentimento estético-emocional". Jean-Christophe Barbaud, diretor teatral e engenheiro, considera "que um mesmo estado de espírito preside as invenções científicas e artísticas". Tanto o teatro como a arte utilizam o pensamento criativo, o que pressupõe "uma capacidade desalienante de espanto, de ingenuidade, e um conhecimento capaz de identificar, triar e conceituar o essencial de uma experimentação". Em resumo, teatro e ciência teriam as mesmas disposições fundamentais ao questionamento e à síntese.

O darwinismo, o behaviorismo, as ciências sociais e as ciências *duras*, marcaram a arte teatral do século 20. São textos e encenações que respondem a contextos científicos específicos. Há exemplos recentes, como *O Homem que Confundiu a Mulher com um Chapéu* (1993), de Peter Brook, baseado na obra do neurologista Oliver Sacks, e outros distantes, como *A Disputa* (1744), de Marivaux, que faz uma espécie de antecipação do método experimental. Mesmo Ibsen, aparentemente alheio a essas questões, escreveu *Os Espectros* (1881) no rastro do debate sobre a hereditariedade, tema recorrente na literatura da belle époque.

A linha de montagem do Ford T é de 1913, o balé triádico, de Oskar Schlemmer, de 1922. Na mesma época, Meyerhold propunha uma *ciência teatral*. A terminologia específica das matemáticas fazia parte da estrutura e do conteúdo do teatro dada. Rodin se serviu das análises científicas do movimento de Muybridge. Godard queria receber salário do CNRS (Centro Nacional de Pesquisas Científicas, órgão do governo francês), porque se considerava um cientista. A lista é generosa. Há quem veja, inclusive, uma relação filogenética entre arte e ciência. Num momento não muito recuado da história, obras de arte e teorias científicas estariam confundidas. Os gregos antigos usavam apenas uma palavra para expressar arte e técnica, *tekhné*. Para os europeus que chegaram à América do Sul, 500 anos atrás, o lhama era um animal desconhecido. Eles o consideravam, então, um animal híbrido, meio camelo, meio ovelha.

FOTO STOCK PHOTOS

CRÔNICA DO SILÊNCIO

O "filósofo" McCarthy

O senador americano tinha conteúdo ideológico zero

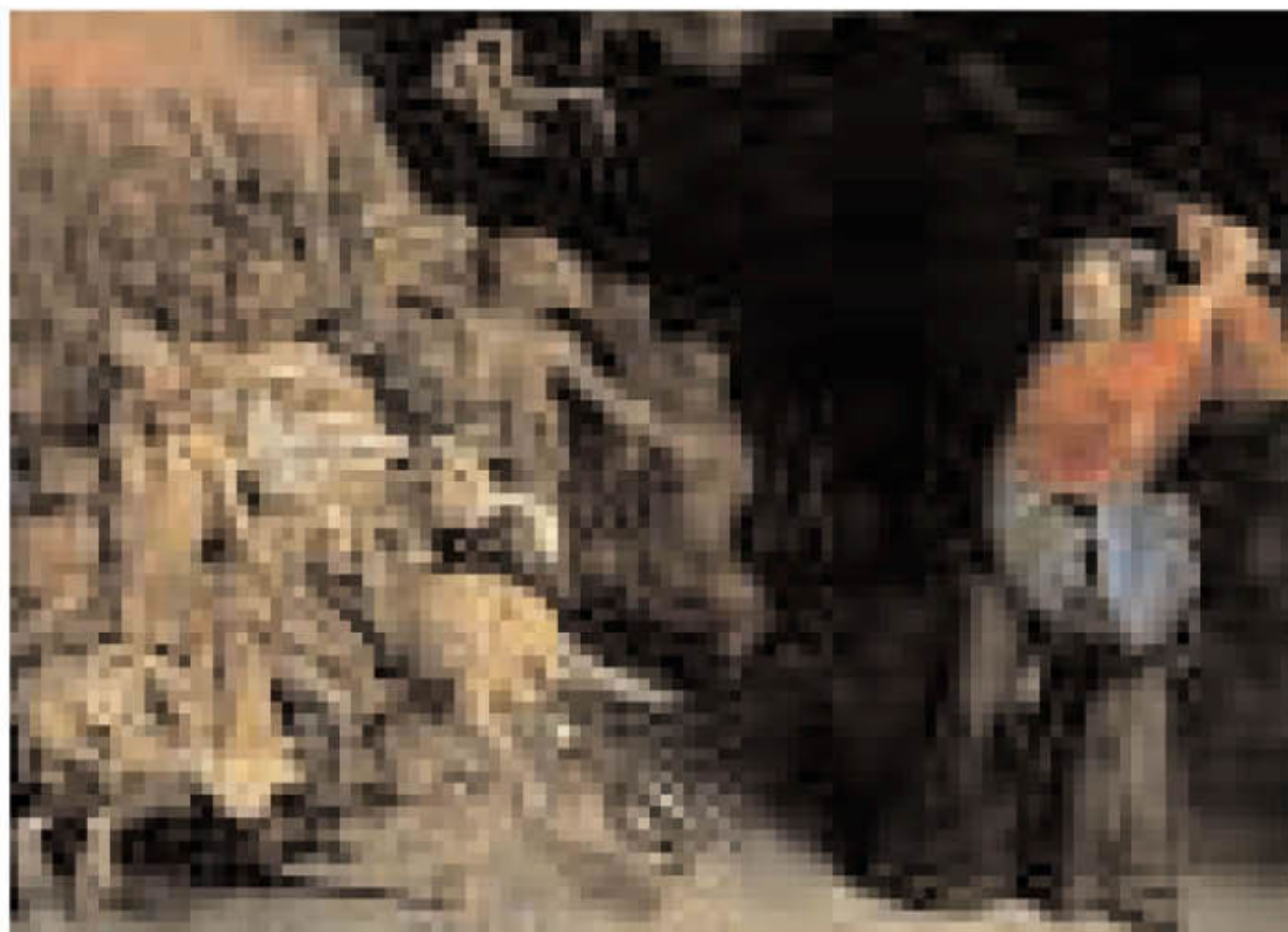
Por **Argemiro Ferreira**

Com extremistas de esquerda ou de direita – em especial os que se bandearam de repente de um desses times para o outro, sem se dar ao trabalho de mudar os métodos e a truculência – argumentos e bom senso costumam ser inúteis. Fui alvo nestas páginas do assalto perpetrado por um deles, por ter cometido a imprudência de recordar na edição de dezembro de **BRAVO!** a trajetória singular – humana, literária e cinematográfica – do escritor Ring Lardner Jr., último dos "Dez de Hollywood", ganhador de dois Oscars (um antes, o outro depois da lista negra, que expurgou centenas de pessoas do mercado de trabalho de Hollywood), morto em novembro do ano passado.

Meu artigo relegara deliberadamente a política para segundo plano. A ênfase fora no talento, no humor e na generosidade de Lardner Jr. Como Dalton Trumbo, seu amigo mais próximo entre os Dez, ele não via heróis ou vilões na tragédia da caça às bruxas, apenas vítimas (do que eu, menos generoso, discordo). Não se achava valente – se resistiu, dissera-me, fora menos por coragem do que por estar convencido de que no fim a Suprema Corte reconheceria seus direitos.

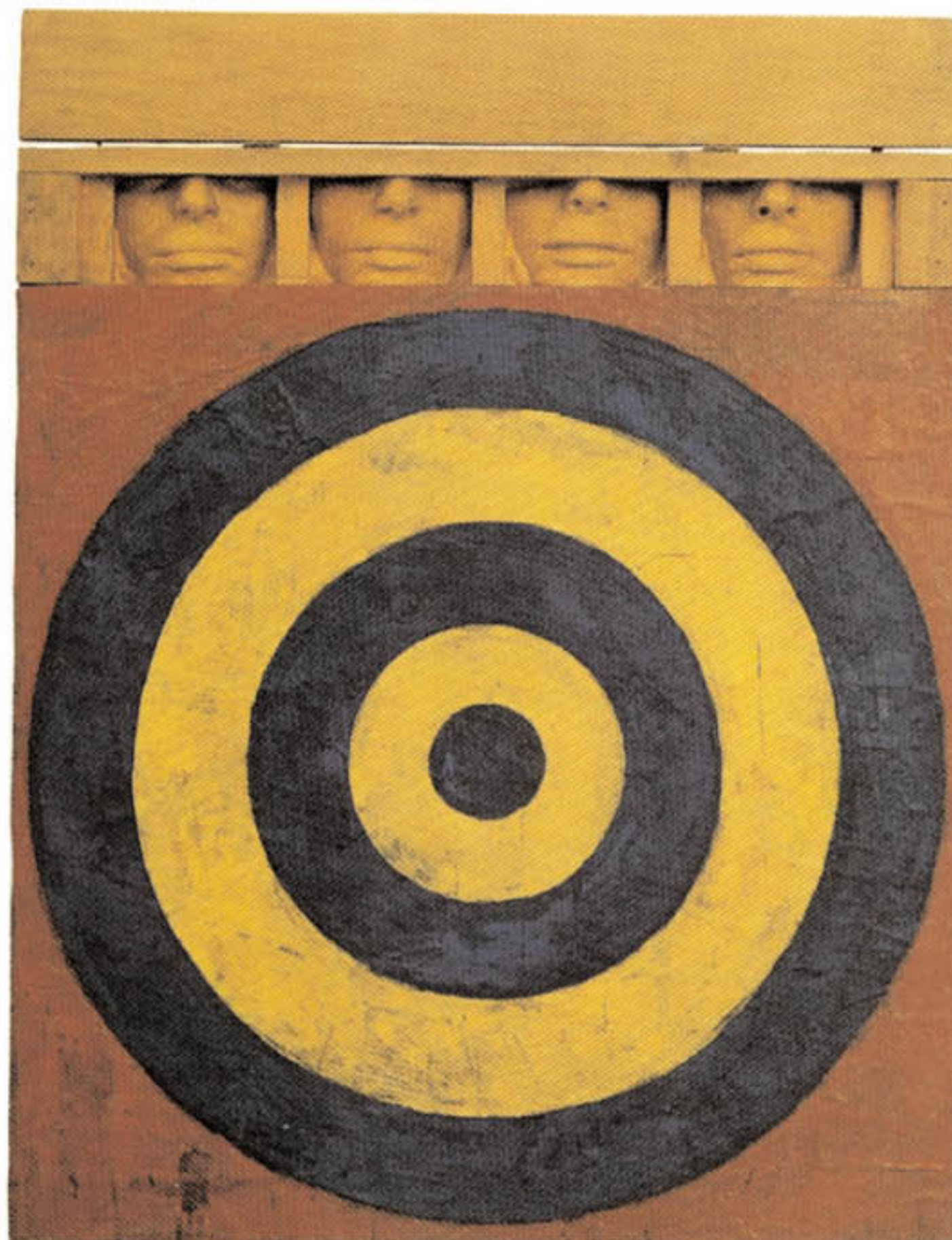
Assim, surpreendi-me ao deparar com a mescla de insultos, mentiras e falsidades históricas no assalto assinado pelo sr. Olavo de Carvalho na edição de fevereiro de **BRAVO!**. Acusa-me, fundamentalmente, de reprisar a imagem da "era McCarthy" como período sombrio de perseguições – para ele, imagem falsa. Pois deveria dizê-lo ao próprio governo dos EUA, que a perpetua. Uma síntese histórica distribuída pela USIA (Agência de Informações dos EUA) em plena administração conservadora do presidente Ronald Reagan (1982), sob o título *An Outline of American History*, afirma, sobre o período macarthista, que aquela "procura de comunistas no governo foi comandada (e explorada) por um senador inescrupuloso e até então desconhecido do Estado de Wisconsin – Joe McCarthy". E que "McCarthy carregou demais a mão e perdeu a proeminência, mas o fato de que tenha sido capaz de agir quase sem obstáculos durante três anos constituiu um exemplo assustador de como as liberdades democráticas podem ser tênues, mesmo num país que professa grande orgulho pela existência delas". Assim, se sou culpado de "stalinismo" e de "manipulação da memória coletiva", também o governo responsável pela síntese deve ir comigo para o banco dos réus – um governo, claro, chefiado pelo ex-ator Reagan, que ao tempo da caça às bruxas era alcagüete do FBI em Hollywood, sob o codinome de "agente T-10".

Fogueiras e bruxas: as versões de uma mesma história

A risível paixão do acusador pela "filosofia" de McCarthy, quase guindado a panteão de herói e à condição de grande pensador universal, merece reflexão especial. Ironicamente, um dos especialistas que o desmente é o próprio Harvey Klehr, principal autor de *The Secret World of American Communism*, citado por Carvalho como autoridade definitiva na matéria. "Acho que McCarthy foi um charlatão. Como estava na iminência de uma derrota no esforço para se reeleger em 1950, precisava de um tema – e escolheu o comunismo. Nada sabia sobre isso. E pouco se lixava", disse Klehr em 1998, numa entrevista coordenada pela CNN on line. Quanto à suposta culpa dos que McCarthy acusou, Klehr foi igualmente claro: "Até onde sei, McCarthy não foi responsável pela descoberta de quaisquer espiões soviéticos". Para Klehr, McCarthy foi

ainda "um demagogo, acusava pessoas inocentes, manipulava provas e era incapaz de distinguir espião comunista de *fellow traveler* (companheiro de viagem). Só prejudicou a causa anticomunista".

No amontoado de mentiras do sr. Olavo de Carvalho, vale voltar à afirmação de que McCarthy não acusou inocentes e de que todos estão hoje "desmascarados como agentes da KGB". Se acredita nisso, deve considerar agentes da KGB o general George Marshall (que foi secretário de Estado, da Defesa e chefe do Estado-Maior Conjunto); o feroz anticomunista George Kennan (teórico do "*containment*", doutrina da contenção do comunismo, e sucessor de Marshall no Departamento de Estado); o candidato presidencial Adlai Stevenson. A reputação desses três só sobreviveu porque eles eram celebridades. Vítimas inocentes anônimas foram arruinadas – entre elas até uma mulher humilde que perdera o emprego ao ser intimada a depor. Embora se tratasse de erro de identidade (ela era negra, a outra branca), McCarthy negava-se a inocentá-la, temendo novo golpe na própria credibilidade.

Por desconhecer o assunto sobre o qual escreve, o sr. Carvalho jura ainda que "o Senado interrogava apenas funcionários do governo". Era o que devia ocorrer, pelas regras internas da casa. Mas na prática não se conseguia impor limites ao senador. O pretexto para interrogar escritores, por exemplo, era o fato de haver livros deles em bibliotecas dos Consulados no exterior. Vários foram convocados e intimidados, às vezes por vingança – James Weschler, pelas críticas feitas a McCarthy no *New York Post*, Arthur Miller por igualar aquela investigação às fogueiras das bruxas de Salem no século 17.

A obstinação absurda de encarar o macarthismo como escola de pensamento contra o stalinismo impede Carvalho de vê-lo como o que de fato foi – mero fenômeno da política interna dos EUA. Ao estudá-lo num livro (*Caça às Bruxas*, editora L&PM, 1989), busquei situá-lo nesse contexto. A histeria obscurantista começara com as investigações da Comissão de Atividades Anti-Americanas da Câmara (HUAC), antes de McCarthy surgir no cenário político nacional, com um discurso em fevereiro de 1950, em que denunciou a existência de 205 comunistas no Departamento de Estado. ("Tenho aqui na minha mão uma lista de..." Ninguém jamais viu lista alguma – e cada dia o número mudava, 205, 57, 116, 207, 121, 106, 81 ou apenas 3). Acho McCarthy secundário naquele pesadelo nacional, em plano inferior aos caçadores de bruxas Richard Nixon, Ronald Reagan e J. Edgar Hoover – este o grotesco travesti que declarou guerra às liberdades políticas dos americanos.

Target with Four Faces, **de Jasper Johns: a mira da liberdade de expressão**

O capítulo que envolveu Ring Lardner Jr. e mais nove de Hollywood começara antes da ascensão de McCarthy, em 1947. Ele fora do Partido Comunista dez anos. Saíra, mas se negava a delatar outros que ainda eram ou tinham sido do PC. Para Carvalho, discípulo da "filosofia" macarthista, os "Dez de Hollywood" eram "comunistas chiques acusados de compactuar com a espionagem soviética". Outra mentira. Nenhum daqueles dez e nenhum da lista negra (de centenas de nomes) foi alguma vez acusado de ser espião.

Hoje não consigo evitar certa simpatia pelo drama pessoal de McCarthy em seus últimos anos de vida. Ao contrário do que pensa seu admirador aí na borda esquecida do mundo, nem ele tinha convicção ideológica, nem começou a beber "quando atacado em sua vida pessoal", nem "morreu de depressão" e nem a imprensa o destratou "implacavelmente desde o primeiro dia". Pelo menos um livro dedicado às relações dele com a imprensa (Edwin R. Bayley, *Joe McCarthy and the Press*), várias biografias do senador e depoimentos deixam clara a cumplicidade da imprensa com McCarthy. Um séquito de jornalistas, apelidado de "*goon squad*" (esquadrão de vagabundos), o acompanhava, comia e bebia com ele em confraternização promíscua. Com o acúmulo de abusos, veículos influentes voltaram-se afinal contra ele – tardia e ainda temerosamente. Exemplo revelador foi a reportagem de Ed Murrow na CBS para expor os métodos de McCarthy. A direção da rede de tevê se preparou para demitir Murrow no caso de represália do senador contra a empresa. Até o presidente Dwight Eisenhower fazer elogio público ao programa e a emissora ser bombardeada com cartas – favoráveis em proporção esmagadora. Só depois da audiência pública sobre o Exército, golpe de misericórdia na imagem do senador, McCarthy ficou sem imprensa – perdeu até os desqualificados fregueses do seu uísque.

O macarthismo visto como escola de pensamento antistalinista ofusca o que ele foi: fenômeno da política dos EUA

Censurado pelo Congresso por sua conduta, caiu no ostracismo em pleno exercício do mandato. Nem sequer candidatou-se à reeleição. Mero demagogo, o guru do sr. Olavo de Carvalho tinha tanto conteúdo ideológico ao morrer como tivera a vida inteira – zero. E talvez choque o admirador tupiniquim saber ainda que seu pensador antistalinista predileto elegeu-se ao tempo de Stalin, em 1946, graças ao apoio dos comunistas. Alegou para isso, e com razão, que voto de comunista vale tanto como o de qualquer americano. Seu biógrafo Richard Rovere registrou até o elogio formal de McCarthy "à proposta de Stalin em favor da paz mundial".

Se as ofensas do sr. Carvalho não me atingem pessoalmente, ou à memória do último dos "Dez de Hollywood", na certa alguém que ele acredita ter homenageado, o cineasta Elia Kazan, ficaria horrorizado se soubesse que teve o nome associado ao do senador. Nas 850 páginas de suas memórias, Kazan faz uma única referência a McCarthy – e foi para exorcizá-lo como uma espécie de mal supremo, em meio a desabafo contra o cardeal Francis Spellman, que tentara impor censura e boicote a seus filmes *Baby Doll* e *A Streetcar Named Desire*. Escreveu Kazan: "Suspeitei então e acredito hoje que esta Igreja (a católica, de Spellman), em sua alta hierarquia, estava de braço dado com McCarthy". E, indignado, acusou: "Spellman continuou a defender McCarthy mesmo depois que ele já estava desacreditado".

O discípulo do "filósofo" McCarthy prefere ver Kazan como vítima de lista negra do outro lado e proclama que os esquerdistas perseguidos "foram todos reintegrados na indústria cinematográfica com indenizações e desagravos". Kazan ganhou Oscars antes e depois de virar delator – o primeiro em 1947, o segundo em 1954 e o mais recente (pelo conjunto da obra) em 1999 (eu lhe teria dado mais dois, em 1951 e 1955, mas são notórias as injustiças da academia). A maioria esmagadora das centenas da lista negra nunca mais trabalhou na profissão. Ninguém teve indenização nenhuma.

Antes "os comunistas eram os donos da bola. Patrulhavam, censuravam e demitiam à vontade", diz ainda o sr. Carvalho. E dá o exemplo do ator Walter Pidgeon. Biografia de Pidgeon não é meu forte, mas em sua longa carreira, de 1925 a 1978, sua média é superior a um filme por ano – e ainda se elegeu presidente do Sindicato dos Atores (1952-57). A versão é ainda mais ridícula se for lembrado que o pessoal do grupo direitista MPAPAI (John Wayne, Sam Wood, Adolph Menjou, Ward Bond, etc.) sempre foi dono da bola, antes, durante e depois da lista negra.

Amigos disseram que o autor, pela obsessão de cortejar a notoriedade, não é daqueles a quem se responde. Se discordei foi menos pela retórica obsoleta com que empacota suas diatribes do que pela oportunidade de trazer informações – irrelevantes para quem pouco se lixa para a História, mas talvez úteis para outros.

SEMPRE ALERTA

O cicerone de Truffaut

Para uma nota de rodapé na história do Cinema Novo

Por Sérgio Augusto

Para quem estiver pensando em escrever a história do Cinema Novo, uma recomendação: arrume espaço nela para um sujeito chamado Amy Courvoisier, nem que seja uma nota de rodapé. Se apenas uma nota de rodapé, que diga mais ou menos o seguinte:

Por muitos anos representante da Unifrance Film no Brasil, mais que um embaixador do cinema francês, Amy Courvoisier foi um tremendo pedagogo cinematográfico. Além dos clássicos que semanalmente exibia no auditório da Maison de France, no Rio, organizava periódicas mostras de curtas-metragens e filmes publicitários, trazidos de Paris, que foram de fundamental importância para estimular e formar toda uma geração de cinéfilos cariocas e, em particular, de jovens como Cacá Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr. e Leon Hirszman, que pouco depois colocariam no mapa o Cinema Novo. Foi pelas mãos diligentes de Courvoisier que chegaram até nós os primeiros exercícios curtos (*Les Mistons*, *Nuit et Brouillard*, *Toute la Mémoire du Monde*, *Tous les Garçons S'Appel-*

lent Patrick, Charlotte et Son Jules) e longos (*Hiroshima, Meu Amor, Os Incompreendidos, Acossado, Paris Nous Appartient, Le Signe du Lion*) da Nouvelle Vague. De certo modo, ele foi um dos padrinhos do moderno cinema brasileiro.

Apesar do nome, o sempre sorridente e cavalheiresco Courvoisier era venezuelano de nascimento e falava "portunhol" com sotaque francês. Desde que, há muitos anos, creio que ainda na década de 70, foi curtir sua aposentadoria em Caracas, nunca mais tivemos notícias dele. Se ainda vivo, deve estar beirando os 90 anos. Dos críticos e cinéfilos que mais assiduamente freqüentavam seu escritório, no prédio da Maison de France, nenhum lhe era tão caro quanto David Neves. E é claro que foi para o futuro diretor de *Memória de Helena* que ele contou, em primeira mão, que François Truffaut passaria alguns dias no Rio, dali a três ou quatro semanas. Ou seja, no começo de abril.

Frisson geral nas hostes cinematográficas. O *enfant terrible* do *Cahiers du Cinéma* seria o primeiro cineasta da Nouvelle Vague a visitar o Brasil. Verdade que Jean-Luc Godard já dera um bordejo pelo Rio, mas na primeira metade da década de 50, quando era um ilustre desconhecido, um anônimo turista com passaporte suíço. Truffaut não veio exclusivamente a estas paragens, nos primeiros dias de abril de 1962. Passara, antes, pelo Festival de Mar del Plata, caitituando seu mais novo filme, *Jules et Jim*, que veríamos em *avant-première* durante sua estada, e seguiria para Nova York após seu *séjour* carioca. Curto *séjour*, diga-se. E marcado pela discrição.

Sobre *Rastros de Ódio*, Truffaut contou: "Godard sempre chora quando Wayne pega Natalie Wood no colo"

Arregimentados por Courvoisier, David e eu pajeamos o cineasta de manhã à noite. Oferecemos-lhe um *tour* básico pela cidade (ele sempre de *espadrille* bege, como se estivesse em Cannes) e suspeito que nossa curiosidade insaciável e algo adolescente sobre o cinema, o *Cahiers du Cinéma* e a Nouvelle Vague em particular o tenha enfastiado um pouco. A seu pedido, o mantivemos longe da imprensa, o que, aliás, não foi tarefa das mais difíceis. Em duas oportunidades apenas ele se encontrou com jornalistas e intelectuais: num coquetel oferecido pela Unifrance, no 2º andar da Maison de France, e num bate-papo informal no Museu de Arte Moderna, providenciado pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema.

Uma intensa e persistente dor de cabeça o forçou a chegar com atraso ao coquetel na Maison de France. Durante quase uma hora, David e eu nos desdobramos para distraí-lo e aliviar-lhe a enxaqueca, no escritório de Courvoisier. Pura tensão nervosa.

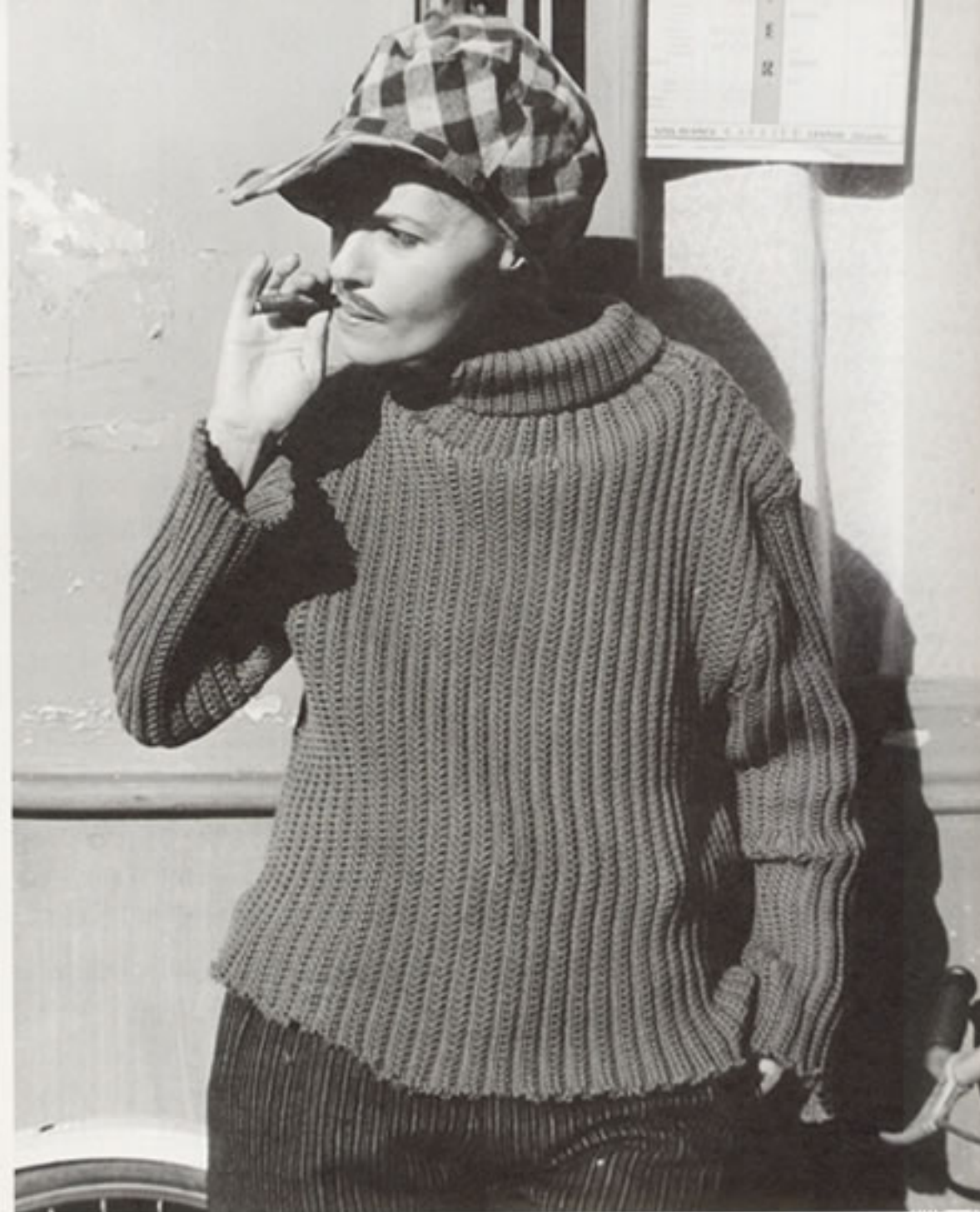
Truffaut acabara de enfrentar um furacão amoroso. Só soubemos disso depois, através de Courvoisier, sempre *au courant* das últimas fofocas do cinema francês. No olho do furacão, Marie-France Pisier, uma gata de 17 anos e meio que Truffaut acabara de lançar no filme de episódios *Amor aos 20 Anos* e por quem se apaixonara – perdidamente, como das outras vezes. Por ela abandonara a família, em dezembro de 1961, mas já havia se reconciliado com a mulher, Madeleine, quando confirmou seu convite para Mar del Plata. A viagem às duas Américas seria uma segunda lua-de-mel para o casal, confidenciou o cineasta, por carta, à sua amiga e confidente Helen Scott.

Jeanne Moreau se veste de homem em *Jules e Jim*: a encarnação da juventude de um gênero

FOTO STOCK PHOTOS

Enquanto esperava o analgésico dar jeito em sua dor de cabeça, Truffaut nos falou de Mar del Plata. Lá conhecera Paul Newman pessoalmente. Era ele, então, o astro sonhado para a versão de *Fahrenheit 451*, que há um ano planejava e só conseguiria viabilizar quatro anos depois, com Oskar Werner no papel destinado a Newman, afinal descartado porque o cineasta, monoglota, não se sentia seguro dirigindo um ator que não falasse francês. Perguntei-lhe se também já conhecia Ray Bradbury, autor de *Fahrenheit 451*. "Só por carta", respondeu. Agendara um encontro com o escritor em Nova York, para discutir a adaptação. "Ainda não acertamos tudo. Mr. Bradbury gostaria que eu filmasse uma de suas *Crônicas Marcianas*, mas dos livros dele só este me interessa".

Não tinha nenhum projeto imediato, a não ser a distopia de Bradbury. De fato, nada filmaria nos 18 meses seguintes. Não por falta de convites – todos, curiosamente, de origem literária. Ofereceram-lhe *O Estrangeiro* e *O Castelo*, prontamente recusados. Por quê? "Não creio ser a pessoa certa para dirigir filmes baseados em Camus e Kafka", respondeu, sem, no entanto, acrescentar que preferia mil vezes trabalhar com autores de *bouquins* policiais, como David Goodis, de quem filmara, recentemente, *Tirez sur le Pianiste*, e obscuros ficcionistas franceses, como Henri-Pierre Roché, inspiração de *Jules et Jim*.

Uma proposta para adaptar *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, o aguardava em Paris. Mais um clássico descartado. Seu próximo filme teria um roteiro original, escrito por ele e Jean-Louis Richard: *Um Só Pecado* (*Peau Douce*), que só começaria a rodar em outubro de 1963.

Na enquete sobre os melhores filmes de 1961, publicada no *Cahiers du Cinéma* que acabara de chegar às livrarias daqui, Truffaut, uma vez mais, fizera *forfait*. Estranhamos sua ausência na revista. "Nem sequer para ler direito o *Cahiers* tenho tido tempo ultimamente. Minhas idas ao cinema também diminuíram bastante nos últimos meses, por força dos compromissos profissionais. Minha lista de melhores não seria das mais confiáveis", explicou-se. Não se furtou, contudo, a destacar, entre os preferidos da redação do *Cahiers*, quatro obras da Nouvelle Vague: *O Ano Passado em Marienbad, Lola, Uma Mulher é uma Mulher* e *Paris Nous Appartient*. Aproveitei o fato de Godard ter encabeçado sua lista com um western de John Ford, *Terra Bruta* (*Two Rode Together*), para um desabafo que há muito esperava por um ouvido adequado. Das inúmeras injustiças cometidas pelo *Cahiers*, a mais grave, a meu ver, havia sido o total desprezo com que a revista recepcionara *La Prisonnière du Désert*, ou seja, *Rastros de Ódio* (*The Searchers*), a obra-prima de Ford, quando de seu lançamento em Paris, cinco anos antes. Pela primeira vez na conversa, ele sorriu. Erguendo os dois braços, comentou: "Ah! Você não é o primeiro nem será o último a nos lembrar daquele vexame. Foi um erro de julgamento imperdoável, de que passaremos o resto da vida nos penitenciando. Hoje, todos no *Cahiers* amam *La Prisonnière du Désert*. Godard sempre chora quando John Wayne pega Natalie Wood no colo, e diz '*Let's go home, Debbie*'.

Aproveitando o embalo, falou de sua crescente admiração por Ford: "O que mais gosto em seu trabalho é a prioridade concedida aos personagens. Como crítico, fazia restrições à sua visão das mulheres, que achava muito século 19 para o meu gosto. Só depois que virei diretor me dei conta de como, graças a ele, Maureen O'Hara pôde compor algumas das mulheres mais admiráveis do cinema americano entre 1947 e 1957".

Trocamos, ainda, figurinhas sobre paixões comuns (*Lola Montès, Férias de Amor, Vidas Amargas*), falamos mal de algumas múmias do cinema francês e confirmei a sua, para muitos surpreendente, afeição por *Ama-me ou Esquece-me*, que, só então fiquei sabendo, pretendia usar como modelo para um musical, nunca realizado, com Charles Aznavour. Boa parte de nossas conversas se desenrolou em restaurantes, caminhadas e passeios de carro. No encontro no MAM, numa ensolarada tarde de sábado, Truffaut falou de coisas mais gerais e, é claro, de *Jules et Jim*. Não mais comigo e David, exclusivamente, mas com outros curiosos por conhecê-lo. Montou-se uma espécie de entrevista coletiva, com Ruy Guerra servindo de intérprete, tendo a seu lado o presidente da ABCC, Octávio Bonfim, e o crítico de cinema e futuro cineasta Mauricio Gomes Leite. À direita de Ruy, seu jovem assistente de direção, Celso Amorim, que anos depois, já diplomata, presidiria a Embrafilme e hoje representa o Brasil na ONU. Talvez ele se lembre por que diabos, a certa altura da reunião, Ruy quase brigou com Truffaut. Eu não me lembro. Segundo consta, nem o próprio Ruy se lembra mais daquela saia-justa. Que, até por isso, não vale sequer uma nota de rodapé na história do Cinema Novo. ❚

A perspectiva veneziana

A 49ª Bienal de Veneza enfrenta a questão das representações nacionais para desenhar um panorama da arte contemporânea

Por Elisa Byington, de Veneza

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na página oposta, *Boy* de Ron Mueck; acima, à esquerda, obra de Yishai Jusidman, e à direita, instalação do Cracking Art Group

Expulsos pela porta, voltaram pela janela, seria o caso de dizer. Trata-se das representações nacionais numa das maiores mostras de arte do mundo, idéia considerada *démodée* e com escasso sentido nas últimas décadas e que, pelo visto, voltou a ser valorizada. Efeito da globalização? Medo da dissolução das identidades depois que se lutou pelo fim de tais distinções e fronteiras alheias à arte? O fato é que jamais houve tantos países querendo, como tais, ser representados na Bienal de Veneza, cuja 49ª edição se abre no dia 10. Neste ano são 65 países, dos quais somente 31 têm o próprio "pavilhão" – uma particularidade da mostra veneziana –, construídos há décadas, às vezes por importantes arquitetos, nos Giardini di Castello, sede histórica da exposição. Os países restantes alugam espaços pela cidade – palácios históricos, igrejas desconsagradas – para expor os próprios artistas, escolhidos por curadores indicados pelas respectivas representações. Um total de 220 artistas, em oposição aos 110 da exposição internacional.

Em alguns casos a pressão partiu dos artistas – outrora tão arredios a tudo o que cheirasse a establishment e identidade nacional –, a clamar por um pavilhão nacional como sinônimo de um lugar ao sol. Maneira de circunscrever realidades artísticas, curatoriais, editoriais. Foi o caso dos italianos que, insatisfeitos com a transformação do Pavilhão Itália em parte da exposição internacional, onde os artistas encontram-se misturados indistintamente, acabaram ganhando na última hora um espaço complementar, no Pavilhão Veneza, para homenagear Alighiero Boetti, expoente do movimento conceitual dos anos 60 e 70.

Na época da fundação da Bienal de Veneza, em 1895, a idéia de representar a arte de cada país funcionava em sintonia com a mentalidade das Exposições Universais, feiras colossais feitas nas últimas décadas do século 19, onde cada qual exibia suas "conquistas", e o mundo tentava olhar para si mesmo. Iniciativas análogas ocorreram no fim do século 20. Porém, em relação às artes, há muito tempo semelhante condicionamento parecia absurdo.

Mas o atual interesse dos países, pressionados pelos artistas, colecionadores, curadores e todo o sistema da arte é também índice do sucesso da centenária bienal italiana, que nas duas edições mais recentes readquiriu o brilho e voltou a ocupar o centro das atenções internacionais. Com a integração dos antigos estaleiros de Veneza às suas instalações – o Arsenal Monumental onde a República Sereníssima fazia seus navios desde o século 16 – a bienal mudou. A "exposição internacional" expandiu-se pelos imensos espaços de arqueologia industrial, fazendo com que esta se tornasse, idealmente, a parte principal da mostra, em que os artistas são escolhidos pelo curador-geral, o suíço Harald Szeeman.

Responsável pelas últimas duas edições, Szeeman é um curador singular. Crítico militante, longas barbas de profeta, trabalha junto com os artistas, lidando sempre com as questões próprias à arte do momento, ansioso por mostrar o que ainda não foi visto. Cerebral e visceral ao mesmo tempo, faz escolhas muito pessoais, sem se curvar às preocupações históricas ou estilísticas, às hierarquias geográficas, de idades e movimentos. Sua preocupação é lançar novos artistas e detectar tendências, sem perder de vista a necessidade espetacular do conjunto. O resultado é uma exposição importante, que chama a atenção da crítica mundial, mas também preserva a liberdade e o prazer da arte.

Na edição anterior, o crítico suíço convidou artistas chineses – que em seguida fizeram sucesso nas feiras e galerias de arte contemporânea mundo afora –, exibindo indiferença em relação às disputas entre arte figurativa e arte abstrata que marcaram o século passado. "Estou me lixando. A mim importa a intensidade da obra de arte", diz.

O título da atual mostra, *Platea dell'Umanità*, quer dar a idéia de platô e não de platéia, como vem sendo traduzida por soar melhor: um lugar um tanto elevado, de onde se pode olhar toda a arte, e que ao mesmo tempo seja também base e estrutura de algo. Szeeman insiste na idéia de que não se trata da imposição de um tema à arte, mas da tentativa de destilar o existente e aquilo que está no horizonte hoje. Segundo ele, um retorno "à busca do mistério do homem".

No Arsenal Monumental, os espaços atendem às necessidades típicas da arte contemporânea, de sair das paredes e interagir com o ambiente. É o caso das obras do russo Ilya Kabakov e também de Ernesto Neto, único brasileiro presente na parte internacional, com seu ambiente espacial e uterino, impregnado de odores de cravo, canela e açafrão – ambiente que precede as *Olivestone*, banheiras de pedra calcária feitas por Joseph Beuys, (1921-1986), na Itália, para decantar o azeite de oliva que as enche até a borda. Obras com escala urbana, como as gigantescas espirais de ferro de Richard Serra, postas à beira-mar, sob o antigo farol que assinalava aos barcos a entrada do Arsenal. Ou o helicóptero de Michael Schmitz, pintado por vários artistas durante a bienal, ao fim da qual voará pelo mundo recolhendo fundos para a infância.

Nessa espécie de universo à parte, os imensos espaços conservam os antigos nomes venezianos de Corderie – onde se faziam as cordas; Artiglierie, os armamentos; Tese, estaleiros; Gaggiandre – a parte sobre as

Acima, da esquerda para a direita, obras de Tanja Ostojic, do brasileiro Ernesto Neto, e de Jeff Koons

Abaixo, da esquerda para a direita, obras de Maurizio Cattelan, Arnold Odermatt e de Niele Toroni

As Conexões Internacionais

A representação brasileira em Veneza é administrada pela Associação Brasil + 500 e organizada por curador da Fundação Guggenheim

No aniversário de 50 anos da Bienal de São Paulo, pela primeira vez a curadoria do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza, tradicionalmente de sua responsabilidade, foi entregue a outra instituição. Trata-se da Associação Brasil + 500 que, cumprido o objetivo de fazer, em 2000, a *Mostra do Redescobrimento*, em sua atribuição internacional passou a se chamar Brazil Connects Venice.

A justificativa para o arranjo é a oportunidade de atrelar o esforço internacional exigido pela Bienal de Veneza à negociação da exibição dos vários módulos da *Mostra do Redescobrimento* em grandes museus internacionais. Iniciativa que, na verdade, tem dado lugar a exposições totalmente novas. Baseado no objetivo original de promover a cultura brasileira, o leque de propostas é entregue a curadores internacionais que, a cada vez, reelaboram o tema segundo seus próprios conceitos. "Interessa o aval representado pelo curador estrangeiro para aumentar a respeitabilidade da nossa cultura no exterior", diz Edemar Cid Ferreira, presidente da associação.

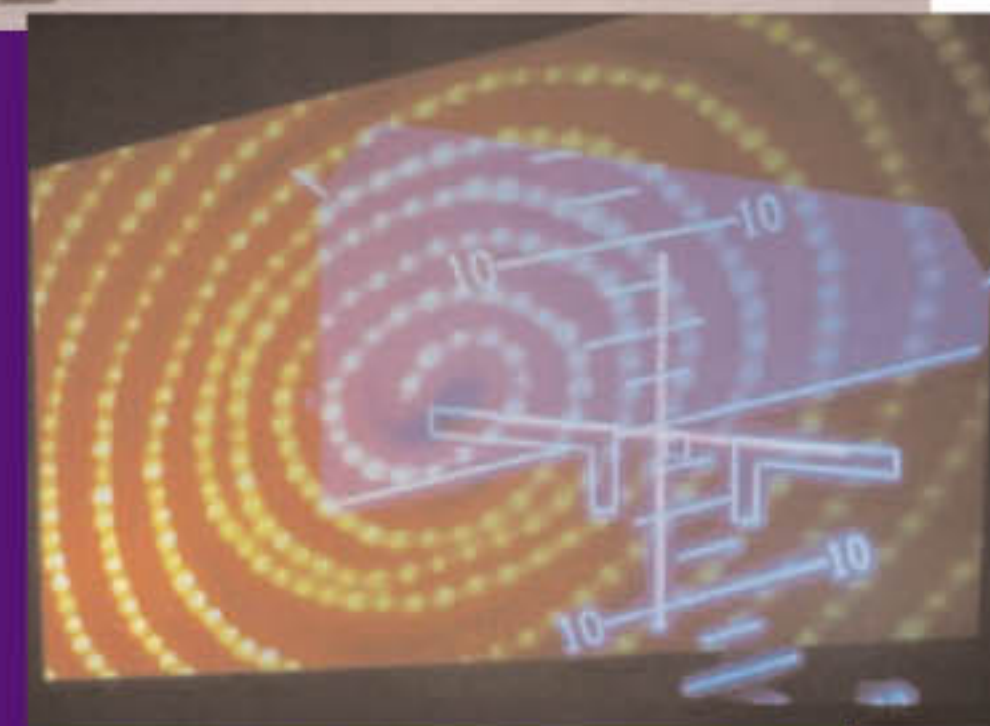
É o caso da variada participação brasileira na Bienal de Veneza, entregue ao curador italiano Germano Celant. A iniciativa vai muito além da habitual apresentação de dois artistas contemporâneos escolhidos para o pavilhão nos Giardini di Castello e procura aproveitar o grande palco em que Veneza se transforma na ocasião. Além de Vik Muniz e, novamente, Ernesto Neto, indicados para representar o Brasil na bienal, aproveitou-se a ocasião também para uma mostra sobre Carmen Miranda – seus turbantes e vestidos – e o Carnaval carioca, no Museu Fortuny, logo atrás da Piazza San Marco, além de outra sobre santos negros do Barroco brasileiro, na Igreja de San Giacomo dell'Orio.

Celant foi curador da primeira Bienal de Arte & Moda em Florença em 1996, que lhe custou a acusação de ter querido promover os estilistas a artistas. Amigo de Versace e Armani, ele é o responsável pelas exposições da fundação de Miuccia Prada, uma importante colecionadora de arte contemporânea.

Em Veneza, onde foi curador-geral da bienal de 1997, Celant é, há mais de duas décadas, curador-senior de arte contemporânea da Fundação Guggenheim, que ali mantém o Museu Peggy Guggenheim e que está em plena negociação com capitais brasileiras para instalação de unidades suas no país. Celant aproveita a oportunidade para expor nos jardins do Guggenheim veneziano uma escultura de Tunga, recém-adquirida pelo acervo da fundação. Junto à fachada do palácio da extravagante Peggy – mecenas que reuniu uma singular coleção das vanguardas do século 20 –, à beira do Canal Grande, é bem visível para os passantes a instalação fotográfica de Miguel Rio Branco, completando o toque brasileiro nessa outra sede expositiva.

Phillip Rhylands, diretor do Peggy Guggenheim, considera a presença brasileira no museu veneziano no âmbito de uma relação mais ampla com Brazil Connects Venice. Em particular, em vista da grande exposição *Brazil: Body & Soul* – bancada pela Brasil +500 –, que estréia no Guggenheim de Nova York em setembro, reunindo arte barroca e arte contemporânea brasileira, com Celant entre os curadores. "Somos parte de um mecanismo internacional", diz Rhylands. "Uma rede de museus, colecionadores, curadores, com vistas também à criação de novos museus. Além das sedes de Berlim, Nova York e Bilbao, em setembro abriremos mais dois museus em Las Vegas. E proximamente outro em Nova York, com projeto de Frank O'Gehry."

Entre tantas, talvez a novidade mais positiva da representação brasileira deste ano é que os artistas escolhidos tenham o reforço de exposições mais amplas de suas obras em outra sede (o andar térreo do Museu Fortuny), além do exíguo espaço do pavilhão oficial nos Giardini, onde ambos, aliás, desenvolveram boas apresentações. Misturando fotografia e mosaico, os grandes painéis de Vik Muniz são belíssimos; assim como o labirinto de Ernesto Neto, que só pode ser visualizado por dentro. Neto talvez esteja até mesmo super-representado em Veneza. Ter sido escolhido por Celant, depois de já estar selecionado por Harald Szeeman, provocou um certo mau humor na curadoria internacional. (EB)

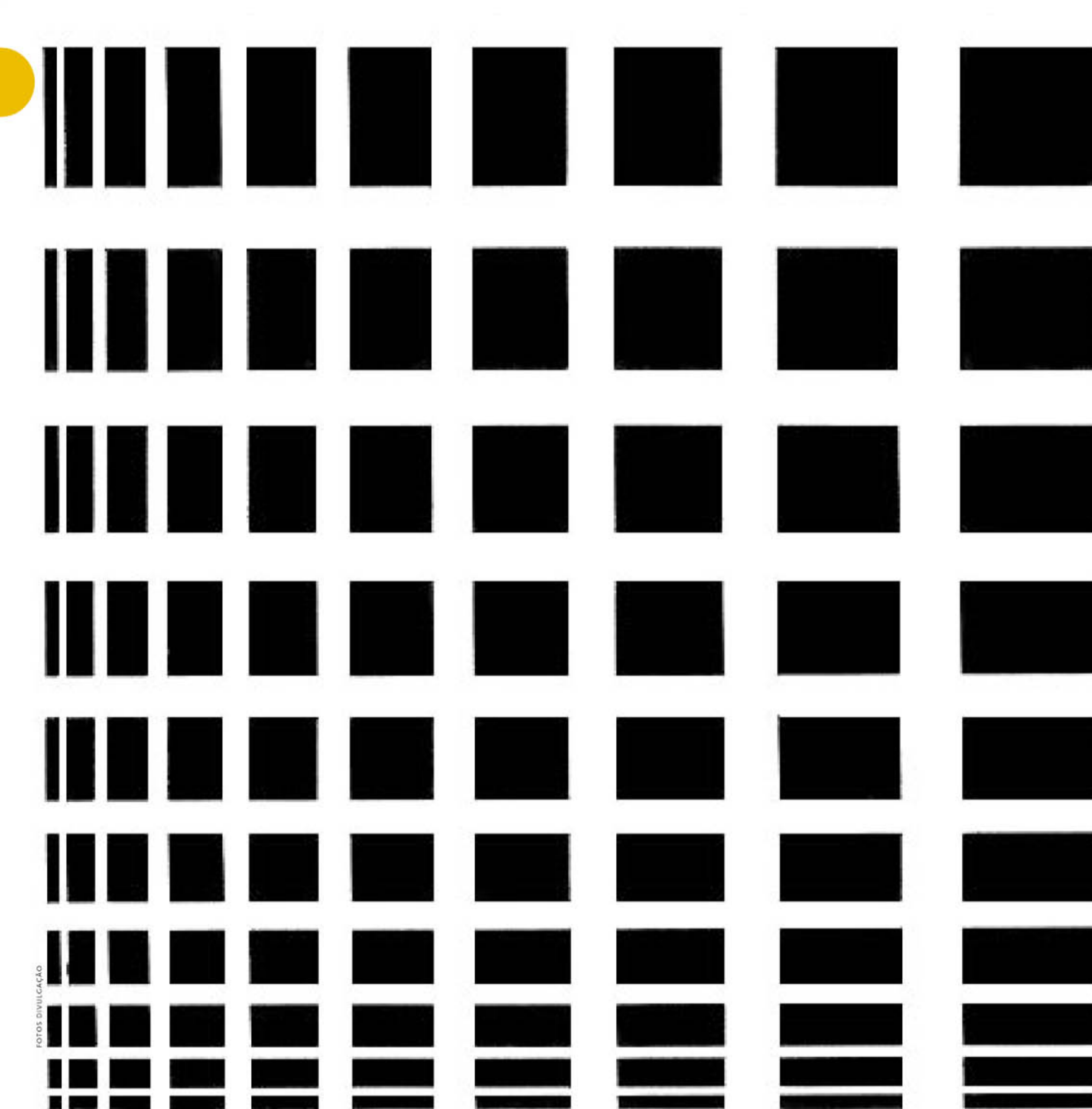
À esquerda, instalação de Joseph Beuys, um dos homenageados da bienal; abaixo, obra de Alessandra Tesi; embaixo, de González Palma; na página oposta, de Richard Tuttle

águas, nomes para os quais até mesmo os italianos precisam de dicionário.

Na entrada, o gigantesco *Boy* do inglês Ron Mueck (despejado do Domo do Milênio, recém-desmontado em Londres), olhar fixo, indaga o visitante, ao mesmo tempo em que impede a visão daquilo que o aguarda nos 330 metros de comprimento da Corderie. Muitos vídeos e fotos, que como linguagem não fazem mais notícia, incorporados à guisa de pincéis dos artistas nesta virada de século, abordam o homem, sua imperfeição, crueldade, sonhos, tantas maneiras diferentes de amar. Imperdíveis os vídeos de Chris Cunningham (conhecido por sua participação nos clips de Björk): um belíssimo tratamento do sofrido amor carnal-espiritual, já visto na exposição *Apocalipse*, em Londres, além de uma obra inédita.

Nos Giardini di Castello, o antigo Pavilhão Itália apresenta uma espécie de "introdução" à exposição internacional. No centro, nada menos do que *O Pensador*, de Rodin, rodeado por esculturas africanas, australianas, da Melanésia, mas também por obras da Art Brut, apontando a pluralidade de caminhos e estilos a serem contemplados. Há ainda uma grande sala dedicada a Gerhard Richter. Mas a homenagem central cabe a Joseph Beyus, artista-símbolo da grande liberdade da arte, segundo o curador, não por sua importância histórica, mas pelo fato de suas propostas continuarem vivas para os artistas de hoje. O panorama da primeira bienal veneziana do século 21 se abre então com a obra *O Fim do Século 20*, do artista alemão, um tanto nostálgica das utopias cultivadas pelos artistas nos idos de 1968, quando foi feita. São grandes pedras, de dimensões humanas, sobre as quais ele fez olhos que permanecem ali, nos fixando, "à espera de readquirir vida pelo nosso calor", dizia Beyus.

Neste ano há, sobretudo, uma vontade de se ampliar a idéia de obra de arte, atraindo outras linguagens, buscando algo que se aproxime da obra de arte total. "Uma utopia", diz o curador, que perseguiu tal união principalmente com o cinema, "cuja maior diferença é a duração". Convidou cineastas como Abbas Kiarostami, entre outros, para trabalhar com o formato "exposição de arte", além do egípcio radicado no Canadá Atom Egoyan, que fez um vídeo em parceria com o artista português Julião Sarmento. A poesia é outra novidade: 470 poemas cobrem a longa divisão de arame que separa os espaços da vizinha Marinha Militar e cria uma cerca viva de idéias e sentimentos, semelhante às ações do grupo Fluxus. Na semana da abertura, o balé de Carolyn Carlson se apresenta, com música ao vivo, no teatro da Tese, no meio do arsenal, marcando o caráter multidisciplinar da Bienal de Veneza.

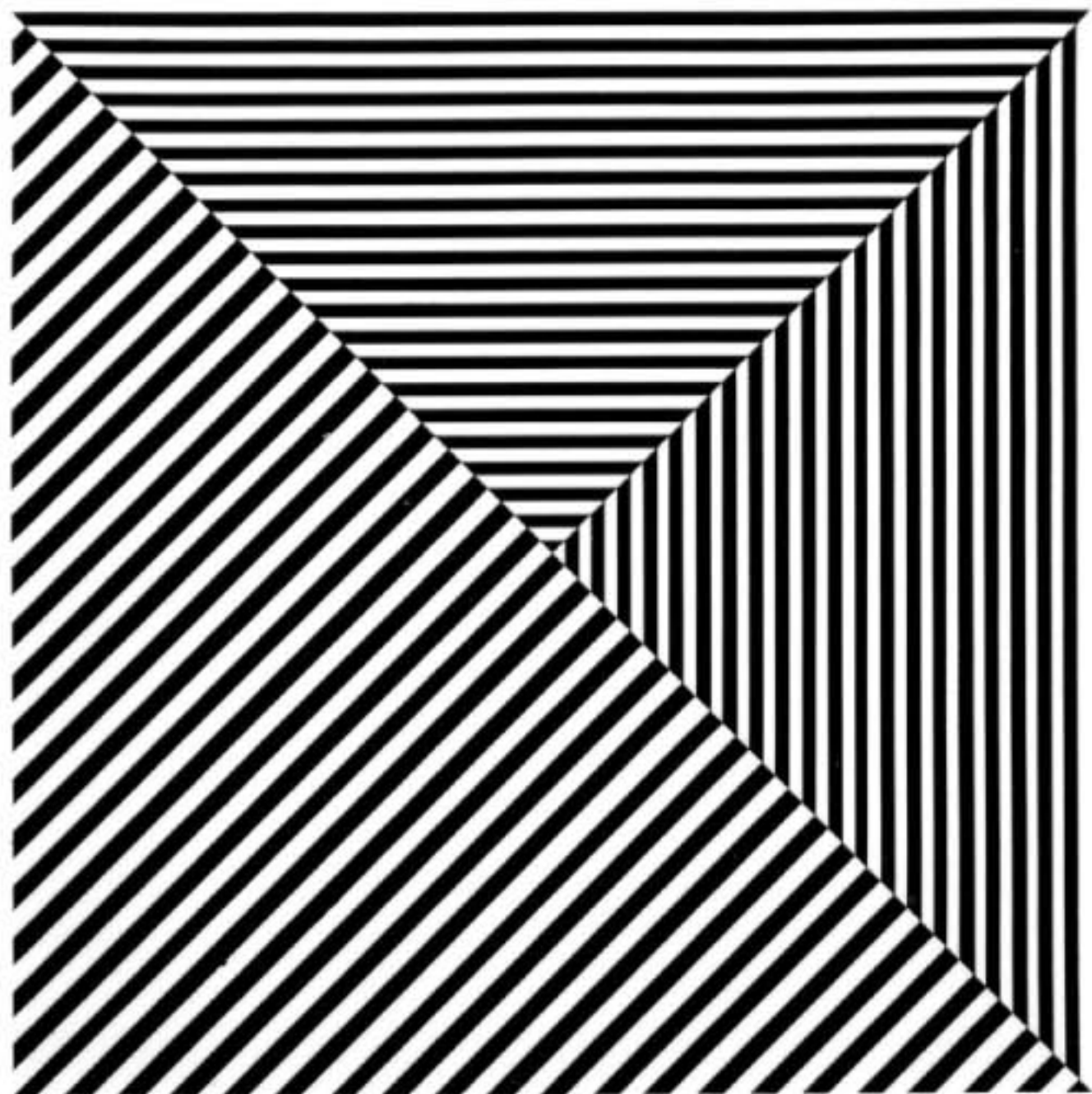
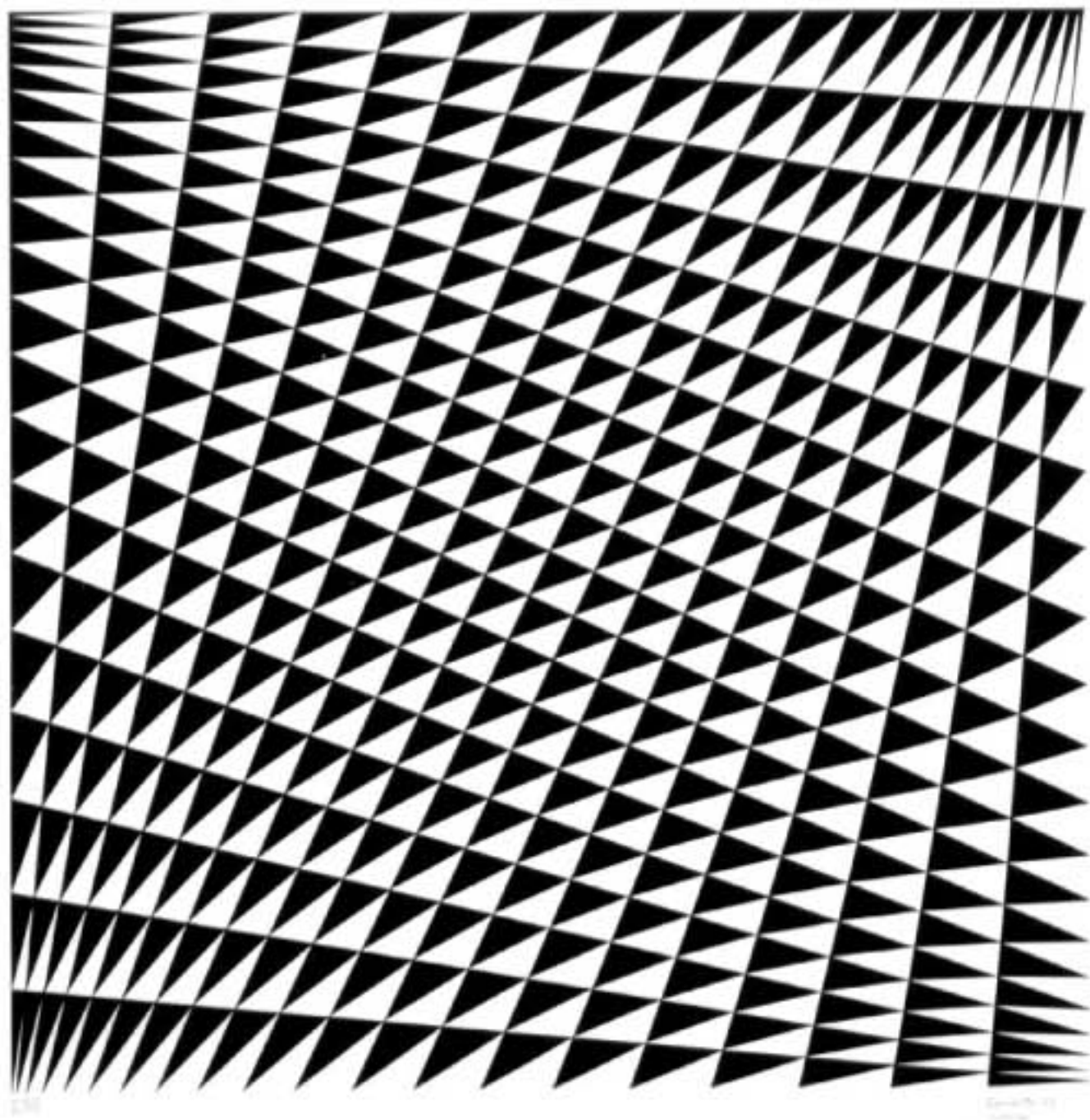
O Que e Quando

Bienal de Veneza. 49ª Exposição Internacional de Arte. A mostra ocupa vários espaços da cidade italiana, entre eles Arsenale, Artiglerie, Tese e os Giardini di Castello. Informações: www.labiennaledivenezia.net. De 10/6 a 4/11

FOTOS DIVULGAÇÃO

Um purista construtivo

Luiz Sacilotto, que exibe em São Paulo uma coleção de estudos de Op Art, defende a contribuição do Concretismo à arte brasileira e nega que o movimento seja frio

Por Daniel Piza

À esquerda, *Abstrato 208* (1976), obra de Sacilotto em exposição em São Paulo

Uma nova exposição e o lançamento de um livro contribuem para manter em evidência a obra do artista paulista Luiz Sacilotto, um dos pioneiros do Concretismo brasileiro. No dia 19, a galeria paulistana Sylvio Nery abre uma mostra com 31 desenhos do autor, datados das décadas de 70 e 80. São estudos e projetos em preto-e-branco, resultado de sua incursão pela Op Art. A exposição se segue a uma retrospectiva feita na Dan Galeria, também em São Paulo, e a uma mostra em praça pública promovida em Santo André, no ABC paulista, terra natal de Sacilotto. O artista, também recentemente homenageado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte pelo conjunto de sua obra, tem ainda sua trajetória editada no livro Sacilotto, *de Enock Sacramento. Com 220 páginas, a publicação traz depoimentos do artista, fotos de época e reproduções de muitas de suas obras, ilustrando seu percurso artístico, dos primeiros desenhos em creiom, tendo a própria avó como modelo, às rigorosas figuras geométricas de concepção concretista. A seguir, Sacilotto comenta a sua opção artística e os rumos do Concretismo em entrevista a* **Daniel Piza***:*

Luiz Sacilotto é a referência papal do Concretismo. Aos 77 anos, simboliza o rigor purista da proposta dos concretos em seu máximo, porque jamais o abandonou — como mostrou a retrospectiva recente na Dan Galeria e como mostra, agora, a exposição na Sylvio Nery com seus estudos de Op Art dos anos 70 e 80.

Sacilotto fez parte do Grupo Ruptura, cujo manifesto, em 1952, lançou a arte geométrica no Brasil, quase meio século depois de iniciada na Europa. Do grupo faziam parte Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Waldemar Cordeiro, este o líder intelectual, que viera da Itália em 1946 trazendo informações atualizadas para um meio no qual predominava a ignorância sobre os rumos da arte moderna, com exceção da expressionista. Cordeiro diria da obra de Sacilotto que era a "viga mestra" do Concretismo, porque trabalhava com seqüências geométricas binárias, gestálticas, calculadas com precisão, sem espaço para improvisos e incertezas.

Na entrevista a seguir, Sacilotto diz que esse purismo construtor veio de sua experiência como desenhista da IBM e, mais tarde, de um escritório de arquitetura. Mas conta também que o desconhecimento da arte internacional era tal no Brasil dos anos 40 que a exposição de obras antigas de Mondrian e Calder soou como novidade "quente". O Concretismo seria acusado de "frio" pelos dissidentes que fundariam a arte neoconcreta, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, os mais badalados artistas brasileiros no circuito internacional contemporâneo. "O Concretismo não é frio. Isso é besteira", diz o artista.

O Concretismo brasileiro foi modelado no suíço, capitaneado por Max Bill, que expôs no Brasil em 1950. Em sua busca pela funcionalidade de um relógio, influenciou mais o design e as artes gráficas do que a pintura e a escultura atuais. Mas é um capítulo na história da pesquisa visual brasileira, da qual Sacilotto foi um dos protagonistas.

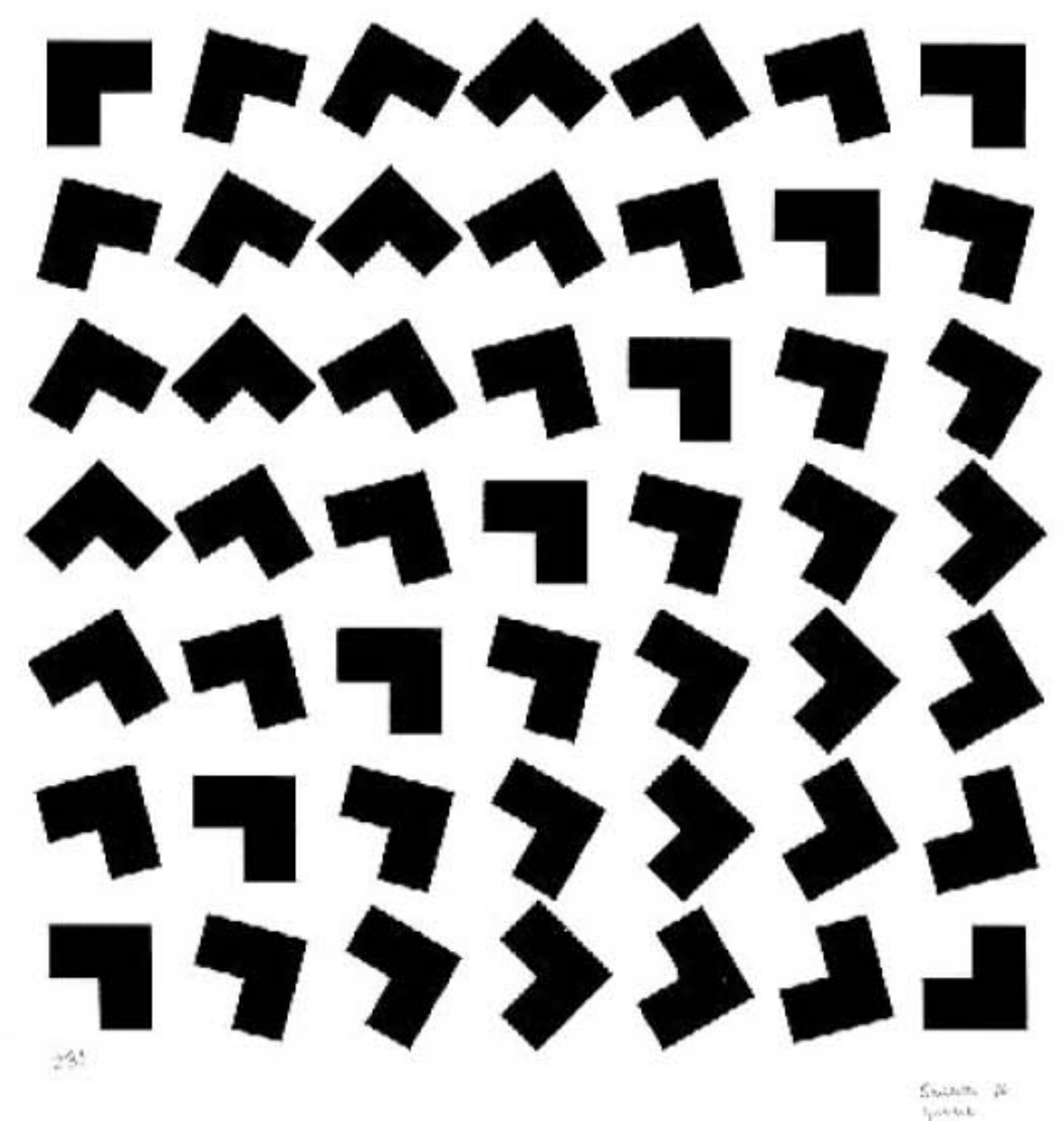
BRAVO!: Sua obra dos anos 40 é marcada pela influência do Expressionismo, um estilo marcado por traços nervosos e cores intensas. Depois o sr. passa para o Concretismo, que condena o conteúdo emocional. O sr. acha que em sua obra inicial já havia indícios da geometria posterior?

Luiz Sacilotto: Não. Até 1947 não tínhamos conhecimento da arte feita lá fora. Havia poucas publicações de arte e conhecíamos apenas o Expressionismo alemão. Meu desenho começou a ficar mais rigoroso porque trabalhei na Hollerith, que depois seria a IBM. O escritório era na rua Líbero Badaró (*no centro de São Paulo*). Havia três computadores enormes e barulhentos e eu ficava ali, fazendo desenhos de alta precisão. Depois trabalhei no escritório de arquitetura de Jacob Ruchdi, que foi o primeiro brasileiro a fazer uma escultura em alumínio e que tinha guaches abstratos no escritório. Aquilo me marcou muito. Depois, com a inauguração do Museu de Arte Moderna por Ciccillo Matarazzo, descobri a arte de Calder e Mondrian. Eu me tornei assinante da *Art & Architecture*, uma revista da Califórnia, e conheci Waldemar Cordeiro, que tinha vindo da Itália com muita informação.

Do grupo dos concretistas, que incluía Waldemar Cordeiro,

Onde e Quando

Luiz Sacilotto – Projetos e Estudos, Décadas de 70 e 80. **Exposição na Galeria Sylvio Nery (rua Oscar Freire, 164, Jardins, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3064-3086). De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 13h. De 22/6 a 22/7. Patrocínio Grupo Tejofran**

Acima, *Abstrato 231*; **na página oposta, no alto,** *Abstrato 235*; **embaixo,** *Abstrato 183*, **todos guache sobre papel**

Lothar Charoux, Geraldo de Barros e o sr., que diferenças o sr. traçaria entre suas obras?
Tínhamos uma linguagem em comum, mas em cada linha de trabalho aparecia nossa personalidade. Eu sempre gostei das paralelas, dos quadrados justapostos. O Cordeiro tinha linhas mais elásticas, o Charoux era mais eclético.

Décio Pignatari diz que havia uma qualidade expressiva em sua arte construtiva, que vinha do movimento, antecipando de certo modo a Op Art. O sr. não acha que essa expressividade é mais evidente nas peças em três dimensões?
Não há grande diferença no processo criativo da minha pintura e da minha escultura. Para fazer uma escultura, pego uma chapa, desenho, recorto e dobro. A escultura que fiz para a cidade de Santo André, que tem 8 metros, é uma superfície que cortei em três partes curvas. Pintei cada sentido com uma cor, o azul e o vermelho se alternando. O que acontece é que isso gera um impacto para quem está andando e vê a obra. Daí a impressão de movimento maior nas esculturas.

Qual sua opinião sobre Lizárraga, que também continua a criar variações sobre sequências geométricas? E sobre Franz Weissmann, que também sempre foi fiel à pesquisa concretista?
Tenho enorme respeito pelos dois. Lizárraga faz uma obra muito sutil. O meu Concretismo é todo planejado, modulado. O dele é mais livre. E o Weissmann tem aquela leveza, porque ele pega o ferro e multiplica os quadrados e os círculos.

Abaixo, *Abstrato 216*. O rigor construtivo de Sacilotto, segundo ele adquirido como desenhista industrial, transformou-o numa "viga mestra" do movimento concretista brasileiro

Muitos concretistas, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, romperam depois com sua mecânica binária, gestáltica, industrial. Criaram o Neoconcretismo, que busca conteúdos culturais e ideológicos mais explícitos. O que se lembra desse debate e o que acha da obra de Lygia e Hélio, hoje muito exaltadas?
O Neoconcretismo veio de uma briga do (*Ferreira*) Gullar com o Cordeiro. O Gullar disse que o Concretismo era frio. Isso é besteira. Tanto é que ninguém fala em Neoconcretismo a não ser no Rio de Janeiro. O Concretismo brasileiro começou em São Paulo e se tornou uma referência. Sei que Lygia e Hélio são muito exaltados hoje. Mas o trabalho deles no Concretismo era muito bom, a Lygia influenciada por Josef Albers, o Hélio com seus "metaesquemas". Depois ele foi fazer os parangolés...

Há um limite para a pesquisa visual? Em nenhum momento o sr. sentiu que estava sendo repetitivo demais?
Não, nunca achei isso. Você pode ficar criando variações infinitamente.

O Concretismo se aproximou muito do design. O sr. diria que a herança da arte concreta é mais visível no design contemporâneo do que na arte?
Não só no design. Você vê na tevê o apresentador do jornal com uma gravata que é concretista. Na indústria gráfica, capas de livro que devem tudo ao Concretismo. A influência do Concretismo é muito grande nesses setores.

A fotografia pictórica

Uma mostra no Rio é pretexto para a análise da indefinição de limites que coroa a longa história das influências recíprocas entre foto e pintura. Por Alberto Tassinari

Os novos limites da fotografia estão à mostra na exposição Ficção — Fotografias e Vídeos, *da Caisse des Dépôts et Consignations, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. A coleção da instituição francesa de seguridade social é considerada uma das maiores e mais significativas do mundo, com 620 obras dos mais importantes artistas fotográficos contemporâneos. Foram selecionadas para essa mostra 60 peças de 32 artistas, que ocupam uma área de 800 metros quadrados com fotos de até dois metros de comprimento. Diferentemente das tradicionais fotografias, comprometidas com a reprodução do real, muitos dos artistas da mostra se utilizam das fotos como suporte, fazendo uma série de intervenções sobre a superfície das imagens ou ainda criando ambientes ou situações com uma elaborada justaposição de elementos, posteriormente fotografados. Essas transformações estão divididas em três módulos temáticos:* Paisagens Ficcionais, Memórias Urbanas e Manipulação do Real.

No primeiro módulo, estão as telas de Gregory Crewdson, um artista nova-iorquino cujos quadros se assemelham a dioramas. Com a superposição de diversos elementos (terra, carros, pedras, animais, etc.) sobre um fundo neutro, ele cria ilusões de ótica, alegorias da vida americana contemporânea. Também está presente a obra do brasileiro Vik Muniz, que fotografa imagens elaboradas com materiais como terra ou calda de chocolate. Ainda nesse módulo está a iraniana Shirin Neshat, vencedora da Bienal de Veneza de 1999, com suas fotografias de mulheres muçulmanas.

À esq., foto de Gregory Crewdson, com paisagem montada sobre fundo neutro, à maneira de um diorama

Memórias Urbanas *traz imagens das grandes cidades vistas por artistas como o suíço Beat Streuli, com seus supercloses, e Valérie Jouvé, que retrata as grandes construções urbanas. Thomas Ruff, um dos expoentes da Nova Objetividade, apresenta quatro fotos da série* Noite.

No último módulo, Manipulação do Real, *surgem as mais radicais transformações da própria fotografia. O italiano Giacomo Costa usa o computador para criar paisagens hiper-realistas, nas quais a natureza desaparece sob cons-*

truções de concreto. Ainda mais radical é o ilusionista Craig Kalpakjian. Suas fotografias são, na verdade, imagens digitais criadas em computador que se assemelham em tudo a corredores e dutos de prédios, pondo em xeque a objetividade da fotografia e da própria visão. — **Mauro Trindade**

A seguir, **Alberto Tassinari** comenta as novas relações entre fotografia e pintura:

Nas últimas décadas, pintores, desenhistas e escultores têm empregado a fotografia de um modo novo. Dito de maneira muito breve, os artistas passaram a desenhar, pintar e esculpir com a ajuda de fotografias. Os termos "pintura", "desenho" e "escultura" soam, então, meio estranhos. Fotografias, imagens cinematográficas ou de vídeos não pertenciam, até há pouco, aos recursos de pintores e escultores. Mas o que era uma diferença técnica encaminhou-se na direção de um mesmo gênero estético. Pode-se, hoje, pintar a óleo, com encáustica, acrílica, etc. Pode-se pintar, também, com fotografias. A pintura, num sentido amplo, é o revestimento de uma superfície com pigmentos. Nesse sentido, a fotografia sempre foi pintura, assim como, antes da invenção da pintura a óleo, vitrais e mosaicos eram pinturas. Entretanto, a pintura dos últimos séculos associou-se de tal modo à prática de pincelar uma tela com tintas que entre a fotografia e a pintura parecia haver muito mais diferenças do que afinidades. É assim que a hipótese tantas vezes levantada de que a pintura deixou de procurar uma imitação da visão para percorrer outros caminhos em razão do surgimento da fotografia tornou-se um argumento dos mais decisivos para a compreensão de uma separação entre a história da fotografia e a da pintura. Que tal separação existiu e ainda existe, não há dúvida. Já, que a invenção da fotografia tenha motivado o surgimento da pintura moderna — e justamente para separá-la das imagens fotográficas — é algo muito discutível.

No alto, à direita, imagens do vídeo *Dubbing*, de autoria de Pierre Huyghe; à direita, *Aglomerato nº 9*, do italiano Giacomo Costa, que usa computador para montar a imagem fotografada

As primeiras fotografias não eram instantâneas. A demora para registrar a cena exigia um controle das coisas e pessoas fotografadas. Era preciso arranjá-las no espaço de um modo que quase não se movimentassem. A fotografia em seus primórdios emprestou, assim, muitos dos recursos de composição da pintura. Quando a fotografia deu os primeiros passos de um novo meio técnico de registro de imagens que almejou também ser uma arte, foi muito mais a pintura que veio socorrê-la do que o inverso. Se a fotografia, logo a seguir, passou a influenciar pintores, não o fez, porém, na direção da pintura libertar-se da imitação de uma visão. Pintores, então, passaram, por exemplo, a enquadrar como fotógrafos. O que é coisa muito distinta de querer separar-se da fotografia. A história da pintura moderna foi movida em grande parte por uma dinâmica interna, só sua. Como em outros tantos domínios da cultura, sua história interna não se separa da história externa. Há mais afinidade, porém, entre as massas nas ruas de Paris e a multidão de pequenas pinceladas numa pintura impressionista do que há discrepância entre a última e a fotografia. É mais na popularização do retrato que talvez se deva buscar relações — de afinidade, não de separação — entre a pintura impressionista e a fotografia. Novamente simplificando muito, pessoas, pinceladas e retratos fotográficos passaram a circular como algumas das aglomerações da "imensa coleção de mercadorias" com a qual Marx caracterizou a aparência mais imediata da sociedade capitalista.

Onde e Quando

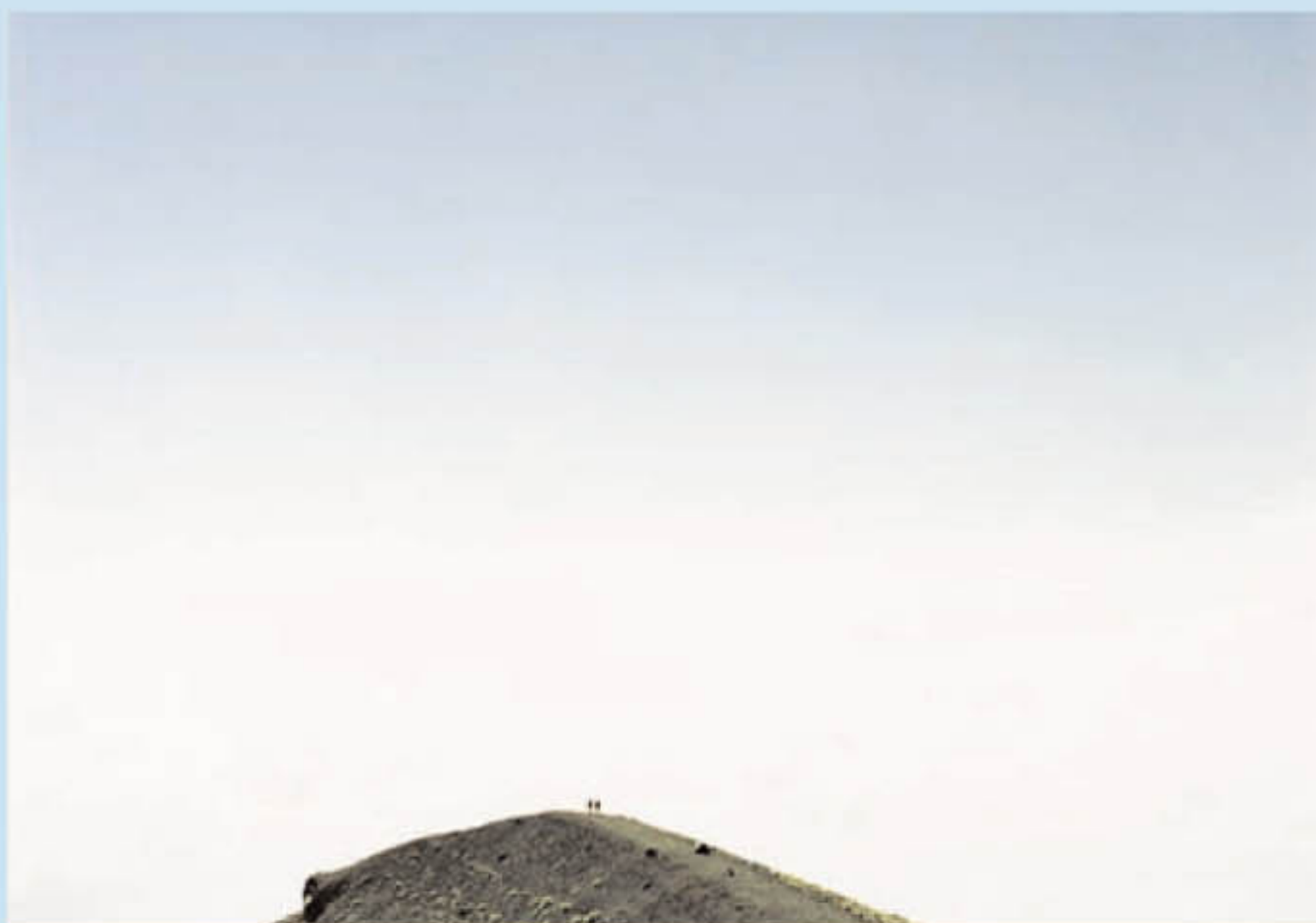
Ficção – Fotografias e Vídeos, da Caisse des Dépôts et Consignations. Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++21/3808-2020). De 7 de junho a 29 de julho. De terça a domingo, do meio-dia às 20h

A história das influências recíprocas entre a pintura e a fotografia é longa e complexa. É uma história, entretanto, de influências. Os dois gêneros não se misturavam como veio a ocorrer nas últimas décadas. Uma forma de compreender a diferença de gêneros reside na maneira como as duas artes são expostas. Uma fotografia não muda muito se é exposta em dois livros de dimensões diferentes que tratam do mesmo artista. O que não ocorre para uma pintura. Vê-la ao vivo ou num livro são coisas muito diversas. O motivo para uma tal diferença residiria no fato de uma pintura ser única, com suas dimensões imutáveis, enquanto uma fotografia, por princípio, não possui dimensões unívocas, pois, com certeza, não é o tamanho do negativo que delimita suas grandezas. Em outras palavras, numa pintura, a obra e original seriam uma coisa só e, numa fotografia, o original é apenas a matriz para cópias as mais diversas. Até quatro décadas atrás, esse era um argumento razoável. Mas confundia-se, então, a necessidade de uma pintura expor-se ao vivo com a sua unicidade. Uma pintura, entretanto, não necessita ser única. Técnicas assemelhadas às da fotografia e às da gravura podem gerar uma série de pinturas que, não sendo únicas, ainda exigem ser apreciadas ao vivo. E é justamente isso o que vem ocorrendo com obras que empregam fotografias nas últimas décadas. Reproduzidas num livro deixam de ser o que são no espaço para o qual agora se destinam: lugares de exposição de pinturas, desenhos e esculturas.

No alto, *Duct*, de Craig Kalpakjian, é uma imagem inteiramente digital. Acima, foto de Abbas Kiarostami

Esse novo tipo de fotografia, que talvez possa ser chamado "fotografia

Abaixo, foto de Rika Noguchi, que integra o módulo *Paisagens Ficcionais*. **Esse novo tipo de fotografia, que talvez possa ser chamado "fotografia pictórica", além de se expor nos lugares destinados à exposição de pinturas, tem uma espacialidade assemelhada à da pintura dos últimos 40 anos**

pictórica", não apenas se expõe nos lugares destinados à exposição de pinturas. Elas têm, e esse é o ponto mais importante, uma espacialidade assemelhada à da pintura dos últimos 40 anos. Que espaço é esse? Até por volta de 1955, uma pintura possuía uma profundidade óptica que deixava o olhar penetrar além da tela. Logo a seguir, seu espaço transforma-se numa espécie de anteparo ao qual as mais diferentes coisas podem aderir. O próprio espaço da pintura também se torna aderente e agarra-se à parede assim como outros objetos também podem juntar-se a ele. É com esse espaço que trabalha a fotografia pictórica ou, em outros casos, escultórica. Não é só a foto que importa, mas tudo mais que ela carrega para se expor: molduras, texturas, etc. A fotografia torna-se um modo da pintura e dado que seu emprego, assim como o do vídeo, é cada vez maior, pode-se vislumbrar aí um tipo modificado de pintura ou escultura que, muitos acreditam, substituirá a pintura e a escultura mais tradicionais. O problema é saber o que é uma pintura ou escultura tradicionais, visto que a arte moderna modificou a arte de matriz renascentista de maneira muito mais radical do que a recente incorporação da fotografia pela pintura e escultura. E a palavra "incorporação" é justa na medida em que o espaço que empregam foi primeiro uma invenção de pintores e escultores. Como essa incorporação foi possível? O espaço moderno, na sua fase atual, comunica-se com seu entorno. Tudo pode entrar num quadro, inclusive fotografias, ou uma única fotografia. Não é o meio técnico, assim, o que mais importa, mas um novo espaço pictórico que chama para si o que a pintura moderna não podia antes realizar de todo. Se é possível colar um objeto, também é possível expor uma fotografia nesse espaço. Ele não possui mais fronteiras nítidas que o separem de seu exterior. Não possui mais, por isso, também um conceito nítido. Isso é uma pintura ou uma fotografia? Se a questão é técnica, ela é relevante, se é estética, não. Se é arte ou não passa a ser a melhor pergunta — embora mais difícil de responder a cada caso. E como fica a fotografia para a qual, *grosso modo*, não importam as suas dimensões? Diferentemente da pintura, a fotografia, quando foi arte, sempre foi uma arte moderna. Um instantâneo nunca veio substituir a naturalidade de uma pintura tradicional, ou, ainda, se a substituiu, também a alterou, ao promover um encontro e um contraponto do vital com o mecânico que só a fotografia pôde revelar. E é nessa rica tensão entre as coisas da vida e os artifícios fotográficos que a fotografia (não pictórica) parece continuar seu caminho.

O fim das fronteiras

De videogame à dança, a Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, na França, aposta na diversidade criativa

Depois de ter sido promovida durante as festividades de 2000, a Bienal de Lyon de Arte Contemporânea retoma seu calendário oficial e volta a acontecer nos anos ímpares. Neste ano, na sua sexta edição, de 23 de junho a 23 de setembro, um time de sete curadores busca fazer um retrato de como as vanguardas do século 20 resultaram na arte feita hoje. Batizada de *Conivência 2001*, a temática, por ser ambiciosa, será retomada em 2003. Segundo os curadores, "conivência" quer dizer cumplicidade e fim das fronteiras: a arte visual contemporânea engloba cor, forma, som, impulso, imagem virtual, poesia, performance. "Com o aumento das escolhas, dos materiais, dos modos de associação e da diversidade de conceitos, a arte, na sua investigação e seus métodos, invadiu todo o domínio da cultura visual", dizem os diretores artísticos da bienal de 2001, Thierry Raspail e Thierry Prat. Por esse motivo, cada curador tem afinidade com uma linguagem específica que deverá ser desenvolvida na bienal: fotografia, cinema, dança, videogame, teatro e performance, música e literatura. A fotografia é desdobrada em registro histórico, científico e antropológico, reportagem e criação digital, com obras de artistas como o britânico Steve McQueen e o japonês Seiichi Furuya. Serão exibidos, entre outros, filmes inéditos, produzidos para a bienal, do português Pedro Costa e do francês filho de agricultores Jean Nolle. A coreografia de Pina Bausch e de Merce Cunningham será mostrada em vídeo, ao lado de obras de artistas como Sam Taylor Wood e Gillian Wearing. Por meio de modelos de simulação, o videogame aparece na bienal questionando a fronteira entre o real e a ficção, com artistas como o coreano Lee Bul, o mexicano Arcangel Constantini e o inglês Liam Gillick. O espetáculo e o espetacular do teatro serão abordados em performances a serem definidas pelo curador Klaus Hershe. A música terá entre os artistas convidados o compositor norte-americano Arto Lindsay, além do inglês Robert Wyatt, e a literatura de Eva Almassy, Will Self e Patrick Bouvet são pretextos para abordar a linguagem escrita como multiplicadora de imagens e conexões. — DANIELA ROCHA, de Paris

Acima, *Bunny with Head Wound*, de Larry Gianettino; à dir., obra de Gerwald Rockenshaud; abaixo, *Levi's with Cables*, de Miltos Manetas

FOTOS DIVULGAÇÃO

UMA LEITURA DO MUNDO

Obra de Alex Flemming exige decifração do texto

Por Katia Canton
Foto Bruno Schultze

Ele já morou em várias cidades de diferentes países, mas sua obra tem cada vez mais uma marca brasileira. Seja nas cores exuberantes, na sensualidade dos temas e das formas, no uso de alguma iconografia ou até de poemas, Alex Flemming tomou para si a função de fazer penetrar um certo espírito da cultura brasileira no chamado "circuito Elizabeth Arden" (leia-se as capitais do mundo globalizado).

Esse paulistano, descendente de alemães, nascido em 1954 e que chegou a estudar arquitetura, já aos 10 anos sabia que seria artista. O pai era piloto de avião, a mãe, aeromoça. Ele viajava de graça e, assim, percorreu o mundo. "Desde criança adotei um ritmo luterano e monástico de trabalho", diz Flemming, que tratou logo de dominar os macetes da pintura, da gravura, os segredos dos pigmentos. Adulto, morou em Nova York, Lisboa e depois Berlim, onde viveu em 1985 e 1986 e para onde voltou de vez em 1990.

"O que é bom, é bom em qualquer lugar", diz Flemming. "Então se pode juntar Beethoven com Machado de Assis." E as pinturas, objetos e instalações do artista pretendem justamente estabelecer "conversas". Eles sempre têm algo de pictórico, de imagético, mas são também marcados por textos e intervenções literárias, que pedem a participação do espectador como leitor.

No início da década de 90, Flemming criou a série *Alturas*, em que telas pintadas com texturas abstratas ganhavam registros verticais, que marcavam a altura de amigos e conhecidos. Depois, fez a série *Roupas*, em que o seu próprio vestuário passa a ser encharcado de pigmentos e cores e recebe uma palavra relacionada ao seu uso. Uma camisa é rotulada com a palavra "Glamour", uma calça, com "Insensatez", uma cueca, com "Extravagância". "É uma espécie de auto-retrato, uma obra autobiográfica, que começa com minha chegada em Berlim, em 1990, e a percepção total da solidão. Ali estava eu, sozinho com minha mala, com minhas roupas", diz o artista, que tornou a série um processo contínuo.

Flemming criou também séries com móveis e bichos empalhados, que recebiam cores e textos. Em 1998, concluiu um dos mais interessantes e poderosos projetos já feitos no metrô paulistano. A estação Sumaré, envidraçada, recebeu imagens em preto-e-branco, agigantadas, de pessoas anônimas, sobrepostas com letras coloridas. Gravadas no vidro, em processo serigráfico, essas figuras carregam fragmentos de textos poéticos brasileiros de épocas e autores diferentes. No conjunto, cada uma das pessoas parece nos propor uma conversa estranha.

A série seguinte, *Body Builder*, mostra enormes fotos de homens musculosos, em poses que realçam detalhes de fisiculturismo. As cores são contrastantes, berrantes até. E os pedaços de corpos masculinos recebem tarjas com notícias de jornais sobre guerras. "Os mapas e textos de guerra se tornam tatuagens para o corpo daqueles homens", diz Flemming.

"Eu sempre busco o embate da pessoa com a obra de arte. Tudo tem sempre algo de escrito, de texto. Mas isso não vem pronto. Há que se decifrar", diz o artista, que usa em suas obras as línguas com as quais se expressa: português, alemão, inglês ou espanhol.

Em Berlim, Flemming vive e mantém um atelier no bairro Prenzlauer Berg, no lado oriental, onde hoje se concentram os artistas. Em São Paulo, para aonde vem ao menos duas vezes por ano, ele também mantém um atelier, em um sobrado no bairro de Pinheiros. Ali ele mostra uma nova série: pinturas em plástico, reproduzidas de fotografias manipuladas em computador. Nelas, cenas banais — pés sobre uma mesa, mãos apoiadas numa cadeira — são sobrepostas a textos de jornal. As imagens tornam-se tão carregadas de cor que parecem explodir, tornar-se abstratas. Retêm a exuberância tropical brasileira e, ao mesmo tempo, uma dramaticidade, indubitavelmente, alemã.

Crítica contemporânea

Livro reúne textos críticos sobre quatro décadas de arte brasileira

A antologia organizada por Ricardo Basbaum e publicada pela Contra Capa Livraria, *Arte Contemporânea Brasileira – Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias* (413 págs., R$ 42), reúne 39 textos críticos, extraídos de fontes diversas, e se constitui numa valiosa contribuição para o estudo e a memória da crítica das artes plásticas brasileiras, além da sistematização do exercício de análise da trajetória de artistas contemporâneos. Entre os autores selecionados estão Alberto Tassinari, Tadeu Chiarelli, Sônia Salzstein e Rodrigo Naves. Dividido em duas partes, o livro aborda na primeira delas a produção artística dos anos 60 até hoje – e abrange, entre outras, as obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Tunga e Artur Barrio. Na segunda parte, ordenada cronologicamente, os escritos promovem a discussão do papel do circuito das artes plásticas no Brasil e traçam, assim reunidos, o percurso recente da produção brasileira. – HELIO PONCIANO

Capa do livro *Arte Contemporânea Brasileira*: visões variadas

Convite ao espírito

Ricardo Barcellos mostra seu registro de uma cerimônia vodu em Nova York

O ritual que conecta o humano ao sagrado numa cerimônia de vodu, no Harlem nova-iorquino, é o tema do fotógrafo gaúcho Ricardo Barcellos na mostra *Loa*, em cartaz no **BRAVOCafé** do Ramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (pça. da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). Com 24 imagens, *Loa* – palavra ioruba que significa convidar os espíritos – reúne flagrantes da cerimônia de consagração do "escolhido" a Daomé, entidade do culto de origem africana com forte enraizamento nas Antilhas. O ritual se dá dentro de um pequeno apartamento, e às vezes os registros se sucedem sem controle técnico por parte de Barcellos, o que lhes confere uma atmosfera mágica, enigmática como o próprio rito. A exposição fica em cartaz até o dia 1º de julho. – JOSIANE LOPES

Ritual vodu: a visão humana do momento mágico

Um porto seguro

O MAM-RJ destina salas à mostra permanente de obras da Coleção Gilberto Chateaubriand

Urutu, de Tarsila do Amaral: registro modernista em exposição

Com 4 mil obras, a Coleção Gilberto Chateaubriand sempre sofreu com a falta de espaço suficiente para expô-la. Mas a partir do dia 6, ela ganha duas salas permanentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com capacidade para exibição de cerca de 40 obras. "Numa das salas, teremos um painel com as criações consagradas de grandes artistas brasileiros, como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Guignard, Goeldi. E a outra sala será dedicada à arte contemporânea. Como é impossível ter toda a coleção exposta, selecionamos este perfil, com algumas das obras mais significativas. E sempre podemos renovar a mostra com a substituição de algumas peças por outras da coleção", diz Fernando Cocchiarale, curador do MAM-RJ.

Considerada um dos mais importantes conjuntos de arte brasileira, a Coleção Gilberto Chateaubriand foi iniciada nos anos 50 e abriga um expressivo núcleo modernista, com peças de Anita Malfatti, Nery, Victor Brecheret, Lasar Segall e Cândido Portinari, entre outros mestres. Inclui também importantes obras do Concretismo e do Neoconcretismo dos anos 50, da arte engajada dos 60 e 70 , além da participação dos artistas da chamada Geração 80 e de obras recentes de Daniel Senise, Ernesto Neto e Artur Barrio.

Em 1993, o MAM-RJ recebeu a coleção em regime de comodato. Suas obras são freqüentemente apresentadas em exposições temáticas ou de autores, além de emprestadas a outros museus no Brasil e no exterior. Gilberto Chateaubriand continua a enriquecer a coleção com aquisições de criações de artistas contemporâneos, como as fotografias eróticas de Alair Gomes e obras de Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini, José Bechara e Glauco Rodrigues. – MAURO TRINDADE

FOTOS DIVULGAÇÃO

CRÔNICA DO UNIVERSO LOCAL

Exposição de José Rufino em Vila Velha perscruta o passado de um espaço e cria identidades imaginárias

Por Neusa Mendes

Formado em Geologia, José Rufino, descendente da tradicional sociedade agrária paraibana, é professor de Paleontologia e pesquisador atuante da Universidade Federal da Paraíba. Hoje, ele se define como um paleontólogo que trabalha com investigação plástica. O seu ingresso nas artes plásticas aconteceu em meados dos anos 80 e, a partir daí, constam do seu currículo importantes exposições e premiações, inclusive o convite para a próxima Bienal de São Paulo. A recepção de sua obra no Brasil e no exterior atesta a sua vocação universal, tornando-o uma das principais referências da novíssima arte brasileira.

As instalações propostas por Rufino são imersões na ancestralidade, na origem, na continuidade, na tradição e na temporalidade do local onde expõe, sempre interagindo com as referências simbólicas, físicas e arquitetônicas que ele encontra durante o período de preparação de suas obras, remexendo nos fragmentos dessas histórias, nas várias regiões do saber que transcende a narrativa — essa é a condição singular de sua obra. A partir daí, pode-se tentar descobrir como essa estrutura subjetiva se reflete na sua produção e ver como o artista constrói seu repertório.

A exposição que José Rufino apresenta no Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo, sob curadoria de Luiz Camilo Ozório, reúne um conjunto de obras impactantes, especialmente produzidas para esse museu, uma antiga estação de trem que fica na margem esquerda da baía de Vitória. Desativada desde a década de 60, foi restaurada no fim dos anos 90. Essa estação se tornou um centro referencial da memória da ferrovia que liga Vitória a Minas Gerais, emergindo como um novo pólo cultural. Explorar o caráter desse local, encarnando o mecanismo inerente à memória, foi o ponto de partida para a elaboração das obras. Foram dias viajando de trem, percorrendo outras antigas estações, entrevistando funcionários aposentados, apropriando-se de reminiscências, vasculhando um imenso e meticuloso aparato de objetos: malas, caixas de ferramentas, velhas peças de mobiliários e documentos do arquivo morto da Companhia Vale do Rio Doce, tornando esses rastros, ruídos e murmúrios, antes guardados e lacrados, em visíveis e palpáveis. Tal atitude parece determinar uma atividade especulativa da vida e do mundo.

As causas da ação na obra de Rufino são a ausência, o esquecimento, a suspensão do tempo, e o que resultam daí são efeitos de sentidos com os quais podemos nos identificar. Esses sentidos estão contidos numa constelação de tramas que conectam o passado com o presente e com o que deles emanam, criando identidades imaginárias com uma entrevisão de eternidade. Os objetos escolhidos pelo artista, a meu ver, são paradigmáticos e permitem uma compreensão ampliada dos seus significados. Ao agrupá-los, José Rufino confirma a sua existência no tempo e no espaço.

É impossível não parar para refletir sobre as raízes e o impacto de sua obra. Na nítida decisão de investigar a história do local e sobre os relatos burocráticos portadores de memórias e testemunhos de uma crônica cotidiana, as manchas de monotipias de Rufino como que se transfiguram nas pranchas psicanalíticas de Rorschach.

Essa é uma exposição válida para qualquer lugar do mundo.

Acima, obra que integra a exposição de José Rufino

Murmuratio. Mostra no Museu Ferroviário Vale do Rio Doce (Antiga Estação Pedro Nolasco, Argolas, Vila Velha, ES, 0++/27/246-1443). De 3ª a 5ª e sáb. e dom., das 10h às 18h; 6ª, das 12h às 20h. Até dia 25

FOTO TOM BOECHAT/USI/DIVULGAÇÃO

Edição de Katia Canton (*)

	MOSTRA	ONDE E QUANDO	TRATA-SE DE	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Bienal: Os Primeiros 50 Anos** *Paisagens Originais* (detalhe), 2001, Rochelle Costi	Pavilhão da Bienal (Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5574-5922). Até 29/7. De 3ª a 6ª, das 14h às 22h; sáb. e dom., das 9h às 20h.	Exposição que comemora o cinqüentenário da Fundação Bienal São Paulo, fundada por Ciccillo Matarazzo (1898-1977). Divide-se em dois núcleos: o histórico e o contemporâneo.	No núcleo contemporâneo, uma mostra intitulada *Zona de Tensão* vincula a produção de artistas plásticos à de arquitetos e designers, na tentativa de estabelecer as relações entre a arte e a cultura contemporâneas e a vida urbana.	No módulo histórico, que homenageia o mecenas Ciccillo Matarazzo e exibe 45 obras de tendência abstrata pertencentes ao acervo do MAC-USP e resultantes de prêmios aquisitivos, quando faziam parte da política da instituição.	Não há.	No Parque do Ibirapuera, o MAM de São Paulo (Portão 3, tel. 0++/11/5549-9688) abriga cerca de cem obras da coleção particular de João Carlos Figueiredo Ferraz em *O Espírito da Nossa Época*. O empresário reuniu ao longo de 20 anos produções de artistas como Tunga, Iole de Freitas e Amilcar de Castro.
SÃO PAULO	**Julio Le Parc** *Piège à Lumière* (detalhe), 1988	Pinacoteca do Estado de São Paulo (pça. da Luz, 2, tel. 0++/11/229-9844, São Paulo, SP). Até 1º/7. De 3ª a dom., das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2 (grátis às 5ªs). Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3063-2344). Até dia 13. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.	Duas mostras simultâneas da arte cinética do argentino Julio Le Parc. Na pinacoteca estão expostas seis pinturas e 29 instalações. A galeria de arte apresenta um outro conjunto, de 33 obras, composto também de telas e instalações.	Ele é um dos maiores nomes da arte cinética internacional. Argentino, vivendo em Paris há muitos anos, Le Parc oferece ao público um extremo rigor formal aliado a propostas de movimento e interatividade que conferem à obra um caráter lúdico.	No modo como suas esculturas, objetos de parede e instalações se materializam nas repetições de formas e no movimento, funcionando como verdadeiros focos de luz e de energia, que parecem penetrar o espectador.	Pinacoteca: com texto crítico e reprodução de obras (R$ 35). Galeria: com 24 págs. Grátis.	A Galeria Millan (r. Estados Unidos, 1.581, tel. 0++/ 3062-5722) apresenta, até dia 22, nove esculturas de Carlos Bevilacqua, na exposição individual *Junta Universal*.
SÃO PAULO	**Trajetória da Luz na Arte Brasileira** *Violeiro na Janela*, 1899 Almeida Júnior	Instituto Itaú Cultural de São Paulo (av. Paulista, 139, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/238-1700). Até 9/9. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb., dom. e feriado, das 10h às 19h. Grátis.	Reunião de 170 obras de 114 artistas que estuda o modo como a luz foi empregada nas artes plásticas brasileiras nos séculos 19 e 20. Com curadoria de Paulo Herkenhoff, a mostra inclui pintura, escultura, objeto e fotografia.	A luz sempre foi um conceito fundamental para o trabalho de artistas em diversos tempos e movimentos. A mostra articula a diversidade de problemas e interesses que motivaram suas obras, do retratismo paisagístico de Taunay até os dias atuais.	Em como a luz foi fundamental para definir importantes conceitos da história da arte brasileira, guiando seus principais expoentes, como no caso das cores modernistas de Tarsila, no clima sombrio criado por Goeldi ou nas bandeirinhas luminosas de Volpi.	Não há.	A mostra *Auto-Retrato: Espelho do Artista* fica em cartaz na Galeria de Arte do Sesi (av. Paulista, 1.313, tel. 0++/11/284-3639) até o dia 8/7. São 115 obras selecionadas no MAC-USP, ateliers, coleções particulares, além de algumas produzidas para a mostra.
SÃO PAULO	**Edith Derdyk e Stela Barbieri** Quadro sobre parede, 2001, Stela Barbieri	Centro Universitário Maria Antônia (rua Maria Antônia, 294, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-7182). De 25/6 a 29/7. Diariamente, das 9h às 21h. Grátis.	Duas exposições: *O que Fica do que Escapa*, de Edith Derdyk, e *Em Suspensão*, de Stela Barbieri. Ambas produzem desenhos feitos diretamente sobre as paredes do centro.	São duas artistas contemporâneas, donas de poéticas em que a visualidade dialoga com o textual, atribuindo à relação da linha com o espaço uma forma de escritura de sentidos.	Nas especificidades. Barbieri desenha linhas com tinta vermelha nas paredes, criando uma energia de atrito e vigor. Derdyk cria linhas em si, feitas de fios de algodão, que se materializam sobre as paredes, como numa teia.	Não há.	Na Casa Triângulo (rua Bento Freitas, 33, República, São Paulo, SP, tel. 0++/11/220-5910), Marco Paulo Rola expõe sua obra do dia 13/6 até 7/7 (de 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis).
SÃO PAULO	**Recortes** *Quebra-cabeça* (detalhe), 2001, Nelson Leirner	Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olimpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). Até 16/6. 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Mostra que expõe os artistas que a galeria representa – como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Rochelle Costi, Nelson Leirner, Anna Maria Maiolino, Regina Silveira, Dudi Maia Rosa, Daniel Senise, Nazareth Pacheco – e inaugura seu novo espaço.	A galeria, que se iniciou como espaço de arte moderna, com nichos contemporâneos, expandiu o compromisso com artistas brasileiros contemporâneos. Hoje se trata de uma das mais conceituadas galerias brasileiras.	Nos percursos da passagem da arte moderna para a contemporânea no Brasil que o próprio time de artistas que compõe o recorte do acervo representa.	Não há.	Imperdível a mostra do artista mineiro José Bento na Galeria de Arte Marília Razuk (av. Nove de Julho, 5.719, Itaim, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3079-0853). Bento utiliza a própria natureza em estado bruto como matéria para suas esculturas quase minimalistas. De 19/6 a 19/7; das 10h30 às 19h. Grátis.
SÃO PAULO	**Segmentos** *05 de Janeiro* (detalhe), 2001, Ubirajara Ribeiro	Galeria Múltipla (av. Morumbi, 7.986, Itaim, São Paulo, SP, tel. 0++/11/241-0157). De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Exposição de 39 obras do artista paulistano Ubirajara Ribeiro. A mostra é composta por aquarelas, têmperas, pinturas a óleo, desenhos e montagens em desenho e papel.	Identificado como um dos mestres do desenho na arte brasileira, nessas obras expostas a qualidade fluida dos desenhos permanece, acrescida de um tom de mistério, transitando entre a figuração e a abstração.	Na forma como Ubirajara, sem abrir mão de experimentações técnicas e da concepção de arte como pensamento, abre-se para a noção de beleza, tratando suas superfícies com delicadeza, com gestos soltos e ao mesmo tempo articulados, incitando prazer.	Com 16 págs., reprodução de 11 obras e texto crítico de Olívio Tavares de Araújo. Grátis.	De 19/6 a 14/7, a Galeria Thomas Cohn (av. Europa, 641, Jardim Europa, tel. 0++/11/3083-3355) expõe cem papéis, seis pinturas e uma instalação de José Bechara. De 2ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.
CURITIBA	**João Loureiro** *Fliperama 1*, 2001	Yabakatu Espaço de Arte (rua Itupava, 414, Alto da XV, Curitiba, Paraná, PR, tel. 0++/41/264-4752). De 21/6 a 28/7. De 3ª a 6ª, das 15h às 20h; sáb., das 10h às 13h. Grátis.	Mostra que reúne três esculturas e desenhos de João Loureiro. Uma nova obra do artista foi preparada especificamente para esta exposição.	João Loureiro é um dos mais interessantes artistas da novíssima geração brasileira. Constrói formas escultóricas, objetos tridimensionais com materiais industrializados, como chapas, laminados, pvc, borracha, etc.	Em como as esculturas remetem a objetos funcionais, sensação que se materializa com o manuseio. Mas essa funcionalidade é ambígua, frustrando o espectador em busca de utilização prática. Nesse processo, o artista questiona forma e lugar na arte contemporânea.	Folder de 8 págs. com reprodução de obras. Grátis.	No acervo do Museu de Arte do Paraná (pça. João Cândido, Alto São Francisco, tel. 0++/41/323-1617) encontram-se obras de nomes expressivos das artes plásticas do Paraná, como Poty, Alfredo Andersen e Lange de Morretes. De 2ª a 6ª, das 9h às 18h; sáb. e dom., das 10h às 16h. Grátis.
BH	**Flávia Ribeiro e Shirley Paes Leme** Desenho, 1999 Shirley Paes Leme	Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio de Albuquerque, 885, Savassi, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3227-6494). De 20/6 a 22/7. De 2ª a 6ª, das 9h30 às 19h; sáb., das 9h30 às 13h. Grátis.	Exposição de sete obras de latão fundido e banhadas a ouro da série *Ouro, Arma de Luz* (1996), de Flávia Ribeiro, que apresenta ainda 11 desenhos (grafite sobre papel de seda) da série *Corpos Associados* (1997). Em outra individual, Shirley Paes Leme exibe desenhos de *Fumaça Congelada, Fogo e Picumã*.	A paulista Flávia Ribeiro e a goiana-mineira Shirley Paes Leme lidam com elementos da natureza para compor poéticas que aludem à memória. As duas artistas trabalham com registros sutis de elementos como plantas, flores, fogo e fumaça.	Em como Flávia registra sobre papel de seda sua observação de plantas, caules e flores, captando a essência de suas existências. Shirley utiliza fumaça congelada, fogo e picumã, para recuperar sua infância e compor desenhos que combinam intenção e acaso.	Um folder de cada artista com reprodução de obras. R$ 2.	Em *Paisagens Mineiras*, no Instituto Moreira Salles de Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 737, Centro, tel. 0++/31/3213-7900), o artista mineiro Mário Zavagli e suas aquarelas retratam panoramicamente o sul de Minas, sobretudo a serra da Mantiqueira. Até 16/9. De 3ª a dom., das 13h às 18h30. Grátis.
RIO	**Fluxos** Cena da videoinstalação (detalhe)	Centro Cultural Banco do Brasil do Rio (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Até dia 10. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	*Videowall* de 36 monitores que cria um ambiente de imersão sensorial. O cineasta e multimídia Arthur Omar inspirou-se nos rios amazônicos e em suas enchentes e correntezas que tudo arrastam para criar um caudaloso fluxo de sons e imagens.	Artista polimorfo, Arthur Omar tornou-se conhecido com seu *Triste Trópico*, filme longa-metragem de 1974. A atual instalação coroa sua carreira revelando os principais elementos de sua arte: mobilidade, fluidez e transformação.	No ritmo vertiginoso com que as imagens se sucedem e na beleza dos corpos das crianças ribeirinhas flutuando no ar, em poses que remetem a imagens renascentistas.	O livro *A Lógica do Êxtase*, com imagens de filmes e vídeos e textos críticos. Preço a definir.	As 90 esculturas de Sônia Ebling no Museu Nacional de Belas Artes (av. Rio Branco, 199, Centro, tel. 0++/21/240-0068), que representam animais, homens e mulheres. São 60 peças de bronze e 30 relevos de mármore.
EXTERIOR	**William Blake** *The Angel of the Revelation* (detalhe), 1803-1805	The Metropolitan Museum of Art (1.000 5th Avenue at 82nd Street, Nova York, Estados Unidos, tel. 00++/1/212-535-7710). Até 24/6. De 2ª a 4ª e dom., das 9h30 às 17h30; 6ª e sáb., das 9h30 às 21h. US$ 10.	Mostra de 175 obras do gravurista, pintor e poeta inglês William Blake (1757-1827), reunidas de coleções públicas e privadas da Inglaterra, dos Estados Unidos e da Austrália.	Blake foi indiscutivelmente um visionário. Estranho e sedutor, criador obsessivo, ele produziu de maneira interdisciplinar, escrevendo, desenhando e pintando como forma de manifestação espiritual.	Na inovação da gravura de Blake para a época. Desde os 15 anos, o artista trabalhava como aprendiz em um antiquário de gravuras e desenvolveu uma técnica própria para ilustrar livros de Shakespeare, Milton, Dante e a Bíblia.	Livro (304 págs.) com ilustrações, ensaios e reprodução de obras. US$ 36 (papel).	William Blake em poesia e prosa, grande influência para muitos autores do século 20. Em *O Matrimônio do Céu e do Inferno – O Livro de Thel* (trad. de José Antônio Arantes, Iluminuras, 86 págs., R$ 22) estão presentes o ideal revolucionário, o tom profético e a mitologia de simbolismo complexo, recorrente em sua obra.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / EDUARD FRAIPONT/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

As aldeias resistentes

Relançamento da obra de Guimarães Rosa e centenário de José Lins do Rego põem em debate o conceito dúbio do regionalismo, que esclarece e confunde a análise da moderna literatura brasileira

Por José Castello

Ilustração de Tomás Santa Rosa para a capa da edição de *Menino de Engenho*, de Lins do Rego, publicada pela José Olympio: imagem influente até hoje

No mesmo mês em que é comemorado o centenário do paraibano José Lins do Rego (1901-1957), a editora Nova Fronteira inicia a reedição da obra do mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) – ver quadro adiante. A coincidência põe lado a lado, pode-se dizer, representantes típicos das duas principais vertentes da literatura regionalista brasileira moderna. Os romances de Lins do Rego são divididos em fases: o chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar (de Menino de Engenho*, 1932), o Ciclo do Cangaço e Misticismo (de* Pedra Bonita*, 1938) e as suas obras "autônomas" (como* Riacho Doce*, 1939). Guimarães Rosa escreveu* Sagarana *(contos, 1946) e* Grande Sertão: Veredas *(romance, 1956), entre outros. A seguir,* **José Castello** *comenta as particularidades de cada autor e seus reflexos na prosa contemporânea do país. Na seqüência,* **Flávio Aguiar** *analisa a presença do grande tema do sertão na obra de ambos.*

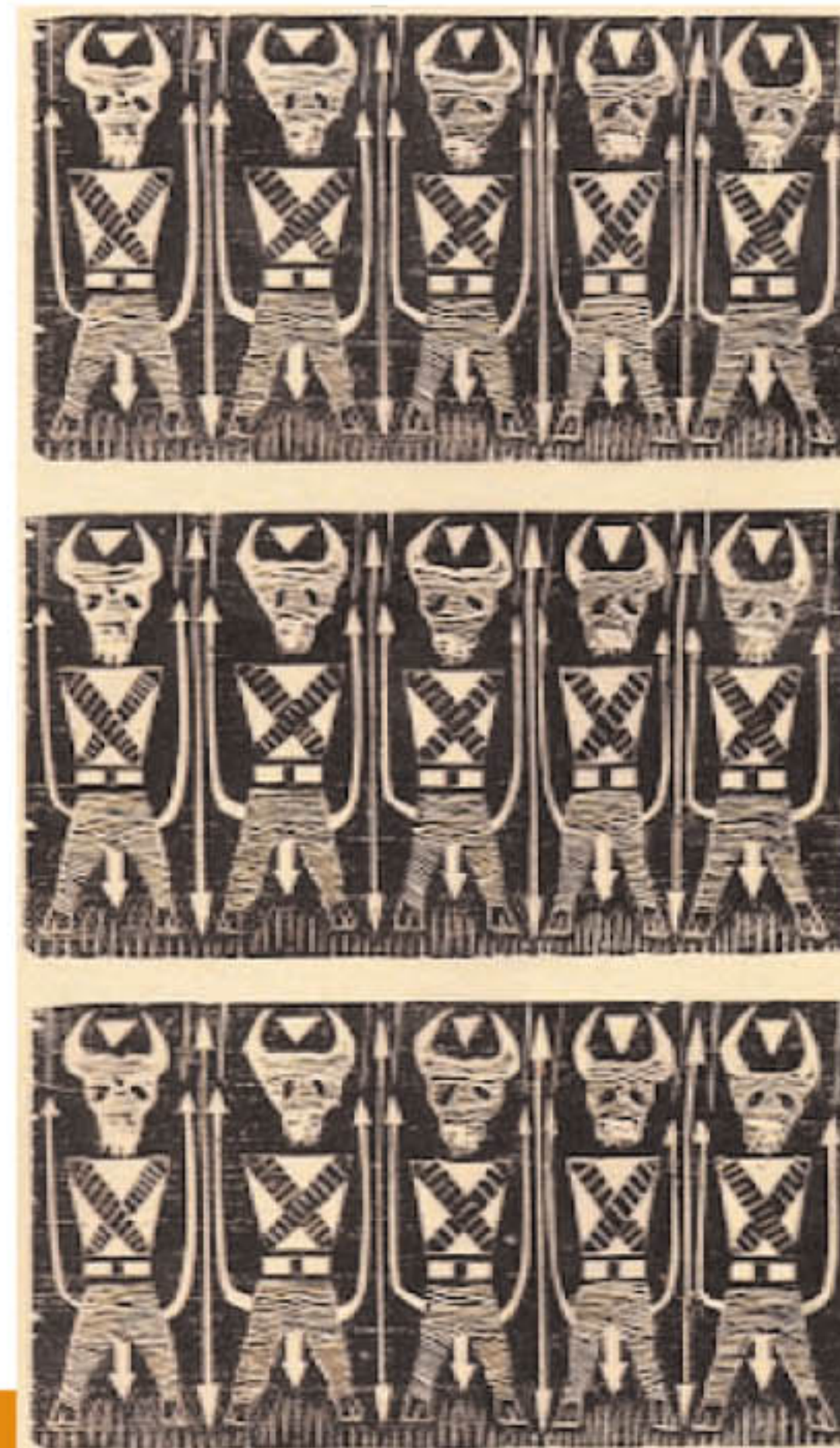
Conceito vasto e esponjoso, que de modo complacente poderia ser aplicado a um Dostoiévski e até a um Joyce, a idéia de regionalismo na literatura brasileira é associada, sobretudo, ao Nordeste dos anos 30, designando uma fornada literária específica, o "romance do Nordeste", que surgiu em 1928 com José Américo e seu *A Bagaceira*, e chegou às obras de Rachel de Queiroz (sobretudo com *O Quinze*, de 1930), José Lins do Rego (com *Menino de Engenho*, de 1932) e Graciliano Ramos (com *Vidas Secas*, de 1938). No Brasil, as raízes do regionalismo estão no indianismo, que apareceu com a literatura jesuítica (os autos de Anchieta) e amadureceu com José de Alencar e seu *Iracema*, de 1865. Existe, no entanto, pelo menos um segundo importante segmento do regionalismo, o mineiro, monopolizado pela figura de João Guimarães Rosa. No século 20, Lins do Rego de um lado, Rosa de outro, magnetizam a idéia do regionalismo literário no Brasil.

Também por seu caráter, pode-se pensar que o regionalismo brasileiro apresenta dois veios: aquele mais ligado ao retrato da terra, à narrativa dos conflitos sociais e à confissão de seus protagonistas, como o que veio de Lins do Rego, passou por Graciliano e se fixou, com tonalidades "folclóricas", em Jorge Amado; e outro regionalismo mais dado às experiências da linguagem, ao emaranhado de falas e lendas, ao verbo que emana da terra, e não propriamente à terra, que teve em Rosa seu grande autor. Duas maneiras, uma mais chorosa, mais contemplativa, mais crítica; outra mais desconfiada, mais inquieta, mais interrogativa, de acessar a realidade regional.

José Lins do Rego fez sua estréia justamente com *Menino de Engenho*, romance que trouxe para o Nordeste, de forma retardada, reflexos do Modernismo de 22. As raízes de sua literatura podem ser encontradas no Naturalismo de Aluísio Azevedo – sobretudo em *O Cortiço*, romance de 1890. Já Rosa, embora tenha começado a publicar com um livro tipicamente regionalista, *Sagarana*, de 1946, dez anos depois reapareceu com dois livros que deformam brutalmente os cânones do regionalismo à moda nordestina: *Corpo de Baile* e, sobretudo, *Grande Sertão: Veredas*. Nesse último, Rosa já trabalha um pouco como um etnólogo, que pesquisa exaustivamente as falas e as peculiaridades do homem do interior não mais como um repórter (e aqui é inevitável pensar em Euclides da Cunha e seu *Os Sertões*, de 1902) que estivesse decidido a fotografá-lo, mas para recriá-lo numa linguagem nova e pessoal. Com isso, fez inovações na fonética, na sintaxe, na morfologia, revirando a língua portuguesa e indo muito além do retratismo e da confissão.

Pegadas nordestinas da obra de Lins do Rego e de Graciliano são detectadas, claramente, em autores como Herberto Sales, José Condé e, numa versão mais contemporânea, na escrita forte de um Raimundo Carrero. Já a literatura mais mítica de Rosa parece deixar traços, ou estender paralelos, não só no pernambucano Ariano Suassuna, mas também nos melhores momentos de João Ubaldo Ribeiro – embora a obra de Ubaldo, porque ele é baiano, seja, de modo imprudente, mais associada à de Jorge Amado. Em Minas, a herança de Lins do Rego aparece em Mário Palmério; mas, se pensamos em Rosa, somos obrigados a chegar até a prosa esquecida, mas radical (uma fala que se desdobra sobre si mesma), de Adélia Prado. Sob o catolicismo e o feminismo a que em geral a obra de Adélia é reduzida, age uma linguagem radical, intraduzível, que talvez não existisse sem o espaço poético que Rosa veio abrir. No Rio Grande do Sul, alguns traços de Lins do Rego, ou a ele equivalentes como é mais rigoroso pensar, aparecem, no extremo oposto do país, em Erico Verissimo (apenas quatro anos mais jovem que ele e, portanto, seu par) e daí continuam em descendentes como Luiz Antonio de Assis Brasil, Sergio Faraco e Tabajara Ruas. E, ainda que de modo mais complexo, já que é mesclada com uma espécie metafórica de regionalismo judeu, na escrita de um Moacyr Scliar. No Paraná, apesar da estética seca, não se pode negar que há um tanto de regional nas narrativas de Dalton Trevisan. Retratos mínimos, flashes, da Curitiba que desapareceu.

Em São Paulo, apesar dos matizes modernos, certo regionalismo pode ser detectado nas obras de Zulmira Ribeiro Tavares e mesmo na de Modesto Carone, escritores obcecados pela história recente e pelas feridas do real – embora, no caso de Carone, a expressão "regionalismo" se torne particularmente perigosa já que para ele, como para Kafka, a realidade é mais um pesadelo que um fato. No Rio, o regionalismo – sem região fixa, ora mineiro, ora do Amazonas – pode ser encontrado na obra de Antonio Callado. De alguma forma brutal, a realidade regional tanto paulista como carioca aparece, numa versão estilizada e jornalística, no romance-reportagem de João Antônio – e aqui somos obrigados a pensar na interferência, inegável, de um Lima Barreto. Autores que apareceram ainda durante a ditadura militar, prensados pela realidade imediata, como Ignacio de Loyola Brandão, Renato Pompeu, Antônio Torres e Ivan Ângelo, carregam, cada um com seu estilo, as se-

À esquerda, Lins do Rego na caricatura de Lan; na página oposta, *Tamanduá-Tão*, xilogravura de Arlindo Daibert (do livro *Imagens do Grande Sertão*, editoras UFMG e UFJF, em que o artista ilustra a obra de Guimarães Rosa): as duas vertentes

O Que e Quando

Além dos recém-lançados *Primeiras Estórias* e *Sagarana*, a editora Nova Fronteira publica neste ano toda a obra de Guimarães Rosa (com exceção de *Magma*, lançado em 1997): *Tutaméia* (julho), os três volumes de *Corpo de Baile* (agosto) – *Noites do Sertão*, *Manuelzão e Miguilim* e *No Urubuquaquá, no Pinhém* –, *Ave, Palavra* e *Estas Estórias* (setembro) e *Grande Sertão: Veredas* (outubro).

A editora José Olympio, que mantém a obra de José Lins do Rego em catálogo há 30 anos, encomendou a Ana Maria Machado uma biografia do autor especialmente para crianças. *O Menino que Virou Escritor* (32 págs., R$ 16) é um conjunto de histórias que remetem, na maioria, à infância e tem ilustrações de Ciro Fernandes. Na programação do 7º Festival Nacional de Arte organizado na Fundação Cultural da Paraíba (rua Abidias Gomes de Almeida, 800, João Pessoa, PB, tel. 0++/83/244-1360; www.funesc.com.br), o romancista será o destaque. Até o dia 9, seminários, exposições, oficinas, mostras de cinema, teatro e dança, lançamentos de livros, entre outras atividades, formam o ciclo dedicado a Lins do Rego; no dia 3, há o lançamento nacional do selo da série *Literatura Brasileira* em comemoração do centenário do escritor; entre os dias 3 e 7, um seminário sobre sua vida e obra (inclusive suas versões cinematográficas) tem a presença dos críticos Ivan Junqueira, Geraldo Amorim, João Batista B. de Brito, entre outros, e dos cineastas Vladimir Carvalho, Wills Leão e Walter Lima Jr., diretor da adaptação de *O Menino de Engenho* (esse, não confirmado até o fechamento desta edição). Ainda neste ano, Nestor Pinto de Figueiredo Jr., um dos conferencistas, deve publicar um livro sobre a correspondência recebida pelo escritor, com cem cartas de editores, políticos, amigos e autores como Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Gilberto Freyre e José Américo de Almeida.

Acima, as capas dos livros de Lins do Rego e das novas edições de Rosa; à direita, o escritor mineiro em ilustração de Flávia Castanheira sobre foto da agência Prensa Três

quêlas benignas do contato com a realidade local, já que seus livros são não apenas datados, mas também estão rigidamente localizados. O regionalismo, ainda no veio mais lingüístico de Rosa, aparece ainda, de modo mais clássico e matizado pela influência galega, num romance como *A República dos Sonhos*, de Nélida Piñon.

Contudo, eis o grande risco dos conceitos, que devem fechar, delimitar, talhar como facas, em vez de abrir como leques. Se continuarmos a expandir, chegaremos à conclusão, insensata, de que quase toda a literatura brasileira do século 20 está impregnada pelo regionalismo. Ele pode ser visto, sem dúvida, em sua forma amazônica ainda que infiltrada pela ascendência árabe, na prosa espetacular de um Milton Hatoum. Está, de modo mais urbano e cosmopolita, e portanto paradoxal, nas brutas narrativas cariocas (quer dizer, nos contos) de Rubem Fonseca. Está, mas não está, no intimismo paulista de Lygia Fagundes Telles; e também está sem estar na escrita sangrenta de Hilda Hilst – cujo embate dramático com a língua, mais uma vez, pode remeter a Rosa. José Cândido de Carvalho, com seu *O Coronel e o Lobisomem*, é sem dúvida um regionalista, mas o que dizer de Campos de Carvalho, o autor de *O Púcaro Búlgaro*, a não ser que ele estilhaça toda uma tradição? No Paraná, não há dúvida de que Wilson Bueno persegue, com seu porte barroco, alguns passos de Rosa. Mas seguir Rosa é mais difícil, porque mais fácil, mais fatal, é imitá-lo. Na literatura brasileira contemporânea, autores de estilos discrepantes – pense-se em Cristóvão Tezza, em Bernardo Carvalho, em Tony Bellotto, em Bernardo Ajzemberg, em Altair Martins, em Rubens Figueiredo – apontam, na verdade, para um radical anti-regionalismo, estando cada um a seu modo conectado a tendências complexas situadas mais em regiões literárias que geográficas. São escritores, nesse sentido, contemporâneos, que escrevem num mundo globalizado, sem fronteiras, e em que, muito além das regiões e das nacionalidades, se habita um certo país sem fronteiras e esfacelado que chamamos de literatura.

Muitas vezes, para fixar um pedaço da realidade, é melhor começar nos perguntando pelo que ela não é, por aquilo que definitivamente não faz parte dela. E, pensando assim, podemos dizer que o regionalismo definitivamente não está em escritores como Clarice Lispector (ainda que ela tenha escrito um romance que carrega um bom pedaço de certo Rio de Janeiro popular como *A Hora da Estrela*), em Raduan Nassar (apesar da impressão mais aparente provocada pela leitura de seu *Lavoura Arcaica*) e, de forma mais extrema, em escritores urbanos e contemporâneos como Sérgio Sant'Anna, o morto e esquecido Osman Lins e João Gilberto Noll – esse, mais ainda que a introspectiva Lya Luft, um gaúcho absolutamente anti-regional e dissonante, já que suas narrativas poderiam se passar em qualquer lugar, da Dinamarca à Patagônia.

Deslocado de seu contexto histórico, seja o Nordeste dos anos 30, seja a Minas que produziu Rosa, o regionalismo, arrancado de sua origem, é um conceito que vem mais para atrapalhar, ocultar, adulterar, que para esclarecer. O traçado das filiações e das genealogias, na literatura, é sempre uma arte perigosa; com o conceito na mão, corremos o risco de, em vez de delimitar, sufocar e abolir as diferenças que são, ao fim, os elementos fundamentais de toda escrita criativa. O mais provável é mesmo que Rosa não tenha seguidores, a não ser imitadores ou no máximo admiradores; e que de Lins do Rego e Graciliano reste apenas, em matizes diversos, um interesse agudo pela realidade social que, no fim das contas, está no intimista Proust e seus mergulhos no vale do Loire, está em Conrad e suas incursões pela floresta africana, está, por modos indiretos e ainda mais complexos, até num Kafka, a seu modo um retratista do império austro-húngaro. Conceitos, se nos ajudam a pensar, a partir de certo ponto passam a asfixiar, e aí o melhor é retornar ao trato direto das ficções, a seu modo de escapar da norma, a sua absoluta liberdade.

Veredas comuns

Lins do Rego e Rosa foram influenciados, cada um de modo diverso, pelo grande tema do sertão geográfico e metafórico. Por Flávio Aguiar

Não resta dúvida: o sertão é uma vereda por onde se espraiou a literatura brasileira, na construção de sua autonomia e na formação de seu sistema. José Lins do Rego e João Guimarães Rosa, dois dos principais construtores desse sistema, foram viajantes dessa vereda.

Coloquemos uma preliminar: no fim das contas, o que é o dito sertão? Quando os portugueses chegaram às Novas Terras, aqui não havia *sertão*. O sertão chegou de barco, com os conquistadores, como chegaram o cavalo e a galinha, a rua e a igreja, a letra e a lei, o céu e o inferno. Pero Vaz de Caminha chamou pela primeira vez estas terras de sertão ao escrever para El-Rei D. Manuel que devia haver riquezas naqueles espaços que pareciam sem fim. O "sertão" dos portugueses começava onde terminava a areia da praia, *terra ignota* mas já sob o olhar do conquistador ou desbravador.

O estabelecimento de cidades no litoral removeu o sertão para longe, para o interior. Criou-se uma oposição entre os dois mundos: o sertão comparecia com qualidades de violência, de retardo no tempo, de presença rarefeita do humano, de homizio, ou seja, de lugar ideal para fuga, e de potentados que comportavam-se como senhores feudais em suas terras, com exércitos próprios, promulgando justiça e injustiça conforme sua vontade. Mas o sertão era também lugar de contato íntimo com a natureza, a tal ponto que homem e terra podiam quase identificar-se.

Pelo fim do século 19 o sertão começou a se fixar. Até então cada lugar do Brasil tinha o "seu" sertão. Em São Paulo há uma cidade que se chama, paradoxalmente, Sertãozinho. Pois por aquela época ele tomou definitivamente o rumo norte, sobretudo graças a *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha. Por fim estabeleceu-se em definitivo em paragens que vão do norte de Minas ao interior do Nordeste, limitando com os planaltos e chapadas de Goiás de um lado, e com as faixas litorâneas do outro. E obras como as de Lins do Rego, de Rosa (entre outras), aliadas a filmes como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e depois *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, difundindo-se pela vastidão do mundo, tornaram o sertão um espaço definitivamente brasileiro. A tal ponto que a premiada tradução alemã de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, feita pelo professor Berthold Zilly, da Universidade Livre de Berlim, chama-se *Der Krieg im Sertão*.

O que faz o sertão em nossa cultura? Opera maravi-

Sertão: seus Vazios, **outra xilografia de Daibert sobre o universo de Rosa: pegadas de um conceito literário que, deslocado de seu contexto histórico, mais confunde que esclarece**

lhas. Além do já descrito: *terra ignota*, lugar de homizio, presença humana rarefeita, natureza que pode ser hostil ou acolhedora, o sertão tornou-se terra de confrontos. Ali se confrontam o costume e a lei, o antigo do próprio e o novo do invasor ou do viajor, ali os homens se confrontam com suas sombras e Deus com o Diabo. É terra de messianismos, fanatismos ou redenções.

O sertão, além de um espaço determinado, tornou-se *um outro tempo*, uma cicatriz arcaica no presente, mas um dos lugares de onde emana a consciência de nossa identidade e de seus problemas. Algo parecido, num outro contexto, ao papel desempenhado pelos campos de futebol.

Obra Completa

De José Lins do Rego:
- **Ciclo da Cana-de-Açúcar:**
Menino de Engenho **(1932),** *Usina* **(1932),**
Doidinho **(1933),** *Bangüê* **(1934),**
Moleque Ricardo **(1935),** *Fogo morto* **(1943)**
- **Ciclo do Cangaço e Misticismo:**
Pedra Bonita **(1938),** *Cangaceiros* **(1953)**
- **Romances "autônomos":**
Pureza **(1937),** *Riacho Doce* **(1939),**
Água-Mãe **(1941),** *Eurídice* **(1947)**
- **Crônicas:**
Gordos e Magros **(1942),** *Poesia e Vida* **(1945),**
A Casa e o Homem **(1954),** *Gregos e Troianos* **(1957)**
- **Memórias, ensaios e viagens:**
Pedro Américo **(1943),** *Bota de Sete Léguas* **(1951),**
Homens, Seres e Coisas **(1952),** *Presença do Nordestino na Literatura Brasileira* **(1952),** *Roteiro de Israel* **(1955),**
Meus Verdes Anos **(1956),** *O Vulcão e a Fonte* **(1958).**

De Guimarães Rosa:
- *Sagarana* **(contos, 1946)**
- *Corpo de Baile* **(1956, com as novelas** *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* **e** *Noites do Sertão***)**
- *Grande Sertão: Veredas* **(romance, 1956)**
- *Primeiras Estórias* **(contos, 1962)**
- *Tutaméia* **(contos, 1967)**
- *Estas Estórias* **(contos póstumos, 1969)**
- *Ave, Palavra* **(diversos, póstumos, 1970)**
- *Magma* **(reunião póstuma de poesias inéditas, 1997).**

Lins do Rego publicou sua obra entre 1932 (*Menino de Engenho*) e 1957, quando morreu. É um período de politização das letras e de descoberta de que não éramos uma dádiva da natureza, mas um país atrasado e pobre. Subdesenvolvido, mas capaz de dar um salto para a modernidade, burguesa ou revolucionária. A consciência do atraso e a premência do futuro marcam o mundo imaginário – de resto tão realista – do autor paraibano, dentro do contexto de renovação do regionalismo que assinala o romance social do Nordeste nos anos 30.

O sertão, embora presente no conjunto da obra de Lins do Rego, é o protagonista espacial de sobretudo duas delas; uma, aliás, continuação da outra. A primeira é *Pedra Bonita*, de 1938. A outra é *Cangaceiros*, de 1953. Ambas contam, muito ao gosto da época (lembremos de *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, e do teatro de Jorge Andrade), a saga de uma família, os Vieira. O nome – Pedra Bonita – lembra episódio messiânico da Serra Talhada, ocorrido em 1838, cuja memória se caracteriza pela extrema violência – tanto por parte da seita como por parte da volante que a exterminou. Mas os romances de Lins do Rego não são históricos. Reportam-se a supostos descendentes daquele drama antigo, que vivem seus próprios dramas nos começos do século 20. E esses dramas são os do mandonismo, das guerras bárbaras entre potentados, das tocaias e da impossibilidade de se construir uma vida "organizada", mesmo que rústica para um padrão mediano ou burguês, em tal meio perenemente devastado. Os fenômenos naturais, como a seca ou as cheias, os verões terríveis e os invernos amenos, se fazem presentes e castigam os humanos. Mas o principal flagelo de todos é a permanência de um sistema político arcaico, degenerescência dos tempos do Império, que o momento republicano não consegue renovar. A ação do Estado se caracteriza pela ausência, em termos sociais, ou pelo flagelo, nas volantes que perseguem os cangaceiros, com crueldades contra tudo e contra todos tão ou mais ferozes quanto a destes. A Igreja, mesmo quando bem-intencionada, é impotente. O governo é mais uma propriedade de quem o ocupa do que um espaço público, mesmo que a serviço de uma classe, como tão bem caracterizou Sérgio Buarque de Hollanda em *Raízes do Brasil*, de 1936.

O herói dos dois romances é Bentinho, descendente dos Vieira, cuja família é arrastada e destroçada nesse torvelinho de violência, onde as únicas respostas que conseguem congregar – embora tragicamente – as vítimas da barbárie são o messianismo, redivivo na Pedra Bonita até nova destruição, e o cangaço, que se espalha como um flagelo de Deus diante da iniqüidade ou da inação dos homens. Como todo flagelo de Deus, ele é diabólico. Aparício, irmão de Bentinho que se torna chefe de cangaceiros, destroça, mata e estupra quase tudo que lhe aparece pela frente. Mas é impotente para derrotar o Coronel Leutério, inimigo de seu protetor e protegido, o Capitão Custódio. Ou para impedir o massacre dos penitentes da Pedra Bonita. No final de *Cangaceiros*, sem alternativas, Bentinho foge daquela terra amaldiçoada por todos os deuses e povoada por todos os demônios. Vão com ele sua amada Alice, que perdeu o pai, e o amigo Dioclécio, cantador e repentista.

O sertão de Lins do Rego é sobretudo uma *terra de doideira*. Os personagens têm visões tresloucadas uns dos outros. Por isso nada dá certo, e o único caminho é o da fuga. Ainda assim, e de modo curioso, Lins do Rego não deixou de apontar aquele traço íntimo e estranho que pode re-unir homem e natureza e, em meio a tanta violência, trazer à luz uma perplexidade cheia de reverência diante do fenômeno humano. Em seu livro de memórias *Meus Verdes Anos* (1956) ele gravou curiosa frase do famigerado ou famoso cangaceiro Antonio Silvino, quando o viu nas terras e na casa do avô. "Olhe que as folhas do mato me ensinam as coisas", diz o chefe de bando. "E de noite", prossegue, "elas falam para mim. Ah, escuto as vozes das folhas do mato, elas me dizem tudo. Fico na madorna e vou escutando tudo." Com isso ele queria dizer que as tropas do governo não iam apanhá-lo facilmente. Nos romances aludidos, esse traço aparece como carência, por exemplo, nas palavras de Domício, irmão de Bentinho, que se torna primeiro beato e depois cangaceiro. Diz ele que com a violência "tinha perdido o amor às coisas da vida. Já não lhe batiam as flores que cobriam o sertão, os pássaros que cantavam (...) Tudo o que era bom se sumira com o sangue que ensopara a terra". A violência do homem torna-o estranho à natureza, não apenas diferenciado dela.

O restabelecimento da intimidade entre homem e natureza é um dos pólos da reflexão, por seu turno, de Guimarães Rosa, em seu sertões. Tomo por exemplo aqui sua obra mais famosa, *Grande Sertão: Veredas*, de 1956. Rosa vem de outra vertente, que não a realista e social predominante nos anos 30, embora parta também da intenção de pôr em foco uma geografia regional brasileira. Mas, se Lins do Rego, por meio da análise da cultura política, descortina o sertão como terra de doideira, Rosa o vê como território e mapa da alma toda do ser humano. Por quê? Porque na narração do ex-jagunço Riobaldo a um viajante que vem do mundo urbano o sertão é invocado como *memória*. Portanto o sertão se transfigura em estilo, em fala única e especial, que medeia o mundo velho do costume jagunço, evocado na fala do protagonista-narrador, e o mundo letrado do interlocutor-leitor, materializado no romance. Riobaldo delineia sua narração com aquilo que aprendeu na vivência do grande amor por Diadorim, a donzela guerreira que ele não reconheceu: a ver o mundo como lugar de investimento do desejo. Até parece (e não duvido) que Diadorim-Rosa se inspiraram nas palavras de Domício, pois ela-ele é que desperta em Riobaldo o sentido do mundo como contemplação do belo: os passarinhos, as flores, as manhãs, as noites de estrelas infindas, tudo aquilo que o cangaceiro perdeu.

Ilustração de Santa Rosa para *Pedra Bonita*, um dos romances do Ciclo do Cangaço de Lins do Rego: assim como em Guimarães Rosa, a percepção de que se está do lado civilizado da civilização, contra seu lado de barbárie

O romance de Rosa nos conduz a muitas outras viagens: os segredos dos destinos que são cifrados na linguagem; os encontros entre as culturas do Oriente e do Ocidente; o misticismo hermético renovador do gênero; o problema do Mal e do pacto com o Diabo, personificado no "tigre assassim" Hermógenes, mas também presente na alma de Riobaldo; a guerra, o amor e a vingança. Não deixa de ser também uma reflexão sobre a violência da nossa história, na moldura de devastação que foi a Segunda Guerra. Mas o pequeno detalhe desse empenho com o desejo e natureza nos ajuda a vê-lo, também, como ancorado em nossa tradição brasileira.

Não podemos fugir a uma última consideração. O romance de Rosa é uma de suas obras-primas. *Pedra Bonita* e *Cangaceiro*, de Lins do Rego, não. Suas obras-primas pertencem ao chamado Ciclo da Cana-de-Açúcar, de que *Menino de Engenho* e *Fogo Morto* são partes exponenciais. Mas isso não invalida que vejamos, de repente, *Grande Sertão* e *Pedra Bonita/Cangaceiro* lado a lado. Afinal, ambas se referem a essa *terra incognita* que é tanto da geografia como da alma humanas. E ambas nos ajudam a perceber, sempre vivo, o traço fundamental de nossa tradição literária, de estar do lado civilizado da civilização, contra seu lado de barbárie.

Mar sem vida

Em seu novo romance, o talentoso Amós Oz abdica da narrativa e se perde num lirismo auto-referente e estéril

Por Hugo Estenssoro

O "romance lírico" é um gênero de que poucos leitores comuns têm ouvido falar. O termo é usado por alguns críticos para designar certo tipo de ficção que parece fugir às regras convencionais do romance: pouco ou nenhum enredo, épocas e lugares que podem ou não ser mencionados, personagens apenas caracterizados ou que nem sempre evoluem. Alguns dos maiores ficcionistas do século 20 são "líricos", como a inglesa Virginia Woolf, o espanhol Gabriel Miró, o francês Julien Gracq, o argentino Leopoldo Marechal, o mexicano Juan Rulfo e Clarice Lispector. Os dois gigantes do Modernismo, Proust e Joyce, poderiam ser classificados de romancistas líricos não fosse o fato de que suas obras excedem toda classificação. Por que "líricos"? Porque, como no caso da poesia lírica – em contraste com a poesia épica, narrativa ou dramática –, o romance deixa de cumprir uma função meramente narrativa para tornar-se um artefato estético auto-referente: no romance lírico o herói e a sua história são o próprio romance e sua forma. Como acontece com a harpa eólia, personagens e aconteci-

O Mar Morto, em Israel: paisagem que, como a literatura de Oz, ressente-se da falta de força vital

FOTO IARA VENANZI

O Que e Quanto

O Mesmo Mar, romance de Amós Oz. Companhia das Letras, 296 págs., R$ 28. Lançamento neste mês

mentos limitam-se a fazer ressoar a caixa sonora da imaginação e da sensibilidade do romancista.

As dificuldades do gênero são óbvias. Os meios tradicionais da ficção são transparentes: a prosa e as técnicas narrativas devem passar despercebidas. Os chamados "estilistas" costumam ser romancistas ralos e exangues, e romances em que ações e personalidades são meros elementos circunstanciais correm o risco de dispersar a atenção do leitor, até que ela se perca. E quando a densidade da linguagem e a presença do autor ocupam ostensivamente o proscênio, nada menos do que um gênio satisfaz o leitor. É por isso que, quando um "romance lírico" não é um triunfo irrefutável e deslumbrante, costuma ser (além de ilegível) ridiculamente pretensioso. Infelizmente, esse é o caso do novo romance de Amós Oz, *O Mesmo Mar*.

Sou da opinião de que, preferivelmente, se deve escrever sobre livros como uma descoberta ou uma celebração. A crítica literária é uma ocupação lamentável, que deve ser praticada por razões rigorosamente pecuniárias ou de insopitável vaidade. Um livro é o fruto de longos trabalhos raras vezes pagos como merecem, e — havendo gosto para tudo — falar mal de um deles é tão estéril como inútil. De quando em vez, porém, a tarefa, como outras tarefas sujas, é um dever de higiene mental e estética. Especialmente quando não se trata de um escritor que modestamente está a procurar seu caminho, mas de um celebrado autor que pode amedrontar com seu prestígio. Ora, Amós Oz é um dos figurões da atualidade, e não necessariamente pelos seus evidentes méritos literários. A honestidade do próprio autor me parece inquestionável; já a de seus admiradores, nem tanto.

Nascido em Jerusalém, em 1939, e escritor de expressão hebraica, Oz é uma das glórias da literatura "sabra", isto é, dos autores israelenses já (supostamente) livres do peso ambíguo e enevoado da cultura ocidental: o hebraico é a língua de sua infância e educação, e a sua sensibilidade formou-se com a paisagem e as vivências da terra de Israel. Fartamente traduzido e festejado (recebeu o Prêmio Femina, na França), Oz é membro de carteirinha do circuito internacional dos pesos pesados da literatura contemporânea, com freqüentes turnês universitárias. Autor de uma dúzia de volumes de ficção e vários de ensaios, Oz — que foi combatente nas guerras de 1967 e 1973 — é uma eminente figura pública em Israel, especialmente como um dos porta-vozes do movimento "Paz Já". De fato, suas posições políticas têm muito a ver com sua fama, e muitos (incluindo eu) acreditam que sua melhor obra é o livro-reportagem *In the Land of Israel* (1983). Não falta quem aposte num futuro Prêmio Nobel.

O talento de Oz é óbvio e inegável. A sua admiração por Tchekhov também, embora mais pelas menções ao nome do russo do que por afinidades estéticas. Volta e meia seus textos vibram com a emoção de uma latejante humanidade, mas o autor parece ter um prazer perverso em mutilá-la ou amesquinhá-la com um pudor tão retórico quanto falso. Nos seus piores momentos, apela para um sentimentalismo "durão", que lembra o amaneiramento fraudulento de Eduardo Galeano. Em nenhum de seus outros livros, não obstante, consegue ser tão repelentemente adocicado e frustrante como em *O Mesmo Mar*.

O livro é um "romance lírico" no mais degradante sentido do termo, a ponto de ter "capítulos" em verso, alguns de não mais de uma estrofe de quatro linhas. O método não é tão arcaico (ou novidadeiro) como parece: um dos grandes romancistas atuais, o indiano Vikram Seth, publicou na década passada um romance em verso, à la Pushkin (*The Golden Gate*). Mas o que em Seth era a necessidade de impor-se uma mirabolante dificuldade técnica — triunfalmente vencida — em Amós Oz é mais um recurso fácil para evitar as dificuldades narrativas. Porque o pecado capital de *O Mesmo Mar* é que é um livro preguiçoso para leitores preguiçosos e indiferentes. Não me surpreenderia que seja um grande sucesso entre os leitores de Isabel Allende que não mais conseguem reunir coragem de enfrentar um livro de mais de cem páginas totalmente enegrecidas de prosa, ao mesmo tempo em que recebem a impressão de estar lendo um livro "vanguardoso", com capítulos bem curtinhos, digestivos, e muito espaço em branco.

A princípio, as técnicas usadas por Oz poderiam ser interessantes e eficazes. Tudo indica que o autor, sem saber o que fazer e sob a influência nefasta de Milan Kundera, decidiu escrever um romance "experimental", em que o leitor sente nitidamente que cada capítulo é improvisado ao léu da inspiração cotidiana — que o autor não deixa de mencionar — e no qual personagens e ação são apenas convenções literárias (piscar de olhos cúmplice) que podem ser dispensadas por autores e leitores sofisticados. O "narrador ficcional", em terceira pessoa, naturalmente, aparece dando palpites e pouco depois participa da "ficção", chamado a consulta por um dos personagens. Apesar de que certo herói de Oz, em outro livro, afirma que não troca "todo o circo sul-americano" do realismo mágico por uma única linha de Tchekhov, não falta a cena em que o herói, ou anti-herói, de *O Mesmo Mar* canta com passarinhos pela rua. Da mesma maneira como não faltam as palavrinhas e repetições "talismânicas", nem a pseudo-solene recapitulação de tudo quanto foi dito até agora. Tampouco faltam, é claro, as misteriosas frases de inocente sabedoria: "Ser o que eu teria sido se eu não soubesse o que é sabido". E tudo isso, Deus nos acuda, com frases sem terminar, ou no melhor estilo "terceira via" de Tony Blair: Frases. Assim. Curtinhas. Como se a gente.

Eu li o livro por obrigação, para escrever este artigo. O leitor avisado, que lê por prazer, deveria lembrar que a vida é curta: leia Tchekhov, ou releia. ■

O deserto no sul do país: metáfora de uma ficção em branco

O apanhador no campo vazio

Em *Baixo Astral*, o chileno Alberto Fuguet usa a voz de um adolescente sem perspectivas para falar da era Pinochet. Por Nelson de Oliveira

Os escritores chilenos da nova geração compraram de vez a briga com o realismo mágico, tendência que foi, ao lado do Neobarroco, a grande contribuição da literatura latino-americana para o século 20. O novo realismo confessional é uma mistura explosiva de Coca-Cola, Johnnie Walker, Valium, McDonald's e MTV. Na linha de frente do respeitoso repúdio à estética que deu fama internacional a Cortázar e García Márquez está Alberto Fuguet.

Fuguet nasceu em 1964, em Santiago, mas viveu na Califórnia até os 12 anos. Razão pela qual gosta de dizer ser um típico produto *made in USA*. Formou-se em Jornalismo e, em 1991, com um empurrãozinho do conterrâneo Antonio Skármeta, publicou *Baixo Astral*, seu primeiro romance. Nesse livro, traduzido em vários países e que chega agora ao Brasil (Record, 304 págs., R$ 32), o autor já deixa claro sua ascendência literária: Hemingway, Kerouac, Bukowski e Salinger. O protagonista de *Baixo Astral*, e de seus outros livros, tem muito do Neal Cassady de *Pé na Estrada*, de Kerouac, mas mais ainda do Holden Caulfield de *O Apanhador no Campo de Centeio*, de Salinger.

Ambientado em 1980, o romance relata doze dias da vida de Matías Vicuña, jovem cuja existência, pautada pela música, pelo cinema e pela literatura de consumo americana, não poderia ser menos glamourosa. Típico adolescente de classe média num regime militar, o de Pinochet, sua conduta existencial, e a de toda a sua turma, é absorver por completo os Estados Unidos, viver como vivem os jovens americanos. Impossibilitados de concretizar essa ambição, atingem-na por outra via: a das drogas, das bebedeiras sem fim e dos pegas de carro nas avenidas de Santiago. Os anos 80 estão a mil, a era disco agita o mundo. Com ajuda da cocaína e do uísque, Matías e sua turma tornam-se John Belushi em *Os Irmãos Cara-de-pau* e Mel Gibson em *Mad Max*, cantam com os Bee Gees e dançam como John Travolta e Olivia Newton-John.

Baixo Astral desconcerta. Nele, o *outsider* dos beatniks, interessado em jazz e zen-budismo, dá lugar ao *insider* da sociedade de consumo: alguém capaz de conciliar incenso Hare Krishna, hambúrguer McDonald's e terno Armani. Os diálogos são vazios, porque versam estupidamente sobre os mesmos assuntos: sexo, drogas e música disco. O desejo de imersão numa cultura de puro consumo, que sempre causou repulsa à intelectualidade em geral, mostra-se pleno e vigoroso. Num determinado momento, Matías observa: "Eu gosto do bar do Juancho's. É o melhor do lugar e pode muito bem estar entre os melhores do Chile. É todo cromado, cromado e preto, um visual muito estilizado, um pouco como o apartamento do Richard Gere em *Gigolô Americano*, esse tipo. Em vez de captar a estética de *Embalos de Sábado à Noite*, no gênero disco Hollywood, o Touro e seus sócios tiveram uma sacada e contrataram um gringo que se adiantou à época".

Fuguet e a capa do seu romance: labirintos consumistas

Ao mesmo tempo, nesse tipo de postura há uma dimensão humana que comove. Apesar de viver no fio da navalha, Matías só tem 17 anos. Ainda está no colégio, não tem sequer carteira de habilitação e nunca ouviu falar de contracultura. Chora quando, sob efeito de anfetaminas, pensa em Antonia, Cássia e em todas as garotas pelas quais está apaixonado. Sua forma de resistência a Pinochet é assistir a filmes proibidos para menores (para ver *Gigolô Americano*, teve de mentir sobre a idade) e usar *buttons* da Mafalda. A única literatura que lhe interessa são as matérias da *Rolling Stone* e da *Interview*.

Até que descobre *O Apanhador no Campo de Centeio*. O choque é tão violento que a partir daí sua vida encontra outro sentido. Matías foge de casa e chega a usar o nome de Holden Caulfield ao se hospedar num hotel. O ponto alto dessa tomada de consciência é a rodada de cocaína, na companhia de prostitutas de luxo e de ninguém menos do que o próprio pai. Mas esse desregramento dos sentidos não faz com que a realidade dos seriados de tevê e dos filmes de Jerry Lewis desapareça. O fato é que não há saída, nem mesmo para um Caulfield atualizado, pois agora os labirintos são feitos de prateleiras de supermercado e de expositores de discos.

Baixo Astral encanta por mostrar a imbecilidade como única possibilidade existencial. Para quem tinha 17 anos em 1980, no Chile, e para toda a juventude sul-americana de hoje.

FOTO VALÉRIA ZALAQUETT/DIVULGAÇÃO

O pacto e sua gênese

Relato de Thomas Mann mostra como *Doutor Fausto* foi concebido e escrito

Capa do livro (acima) e o escritor em gravura de Günther Böhmer (abaixo, à esq.): vaidade e rigor

Doutor Fausto, de Thomas Mann, escrito entre 1945 e 1947, costuma ser visto como uma alegoria à ascensão nazista na Alemanha. É uma interpretação correta, mas redutora – ao privilegiá-la, exclui-se *a priori* aspectos fundamentais da obra (que estão presentes, aliás, em quase todos os livros do autor): o debate sobre o papel da arte, a exposição dos conflitos existenciais do artista, o lamento pela decadência moral do modelo burguês, a inevitável divisão da alma individual. Por meio de *A Gênese do Doutor Fausto* (Mandarim, 184 págs., R$ 25), relato de Mann baseado em seus próprios diários da época em que concebeu o romance, constata-se que tais temas não aparecem aleatoriamente: são frutos de experiências (o exílio nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra), leituras (ficção, história, filosofia) e discussões com outros intelectuais (Adorno, um dos que influenciaram as longas passagens sobre música). Mann mostra-se um setuagenário vaidoso e formal: são incontáveis as passagens em que descreve leituras solenes de trechos recém-finalizados e os elogios proferidos pelos ouvintes. Também um incansável e rigoroso pesquisador: cada capítulo do *Fausto* corresponde a exaustivas ponderações, conversas, estudos, trocas de correspondência com especialistas, etc. O resto é história: a narrativa sobre o compositor que faz um pacto com o diabo para atingir a genialidade não tem a força de *A Montanha Mágica*, o momento máximo de Mann, mas é um dos pontos altos de sua esplêndida produção. E da literatura do século 20. – MICHEL LAUB

A FORÇA DO BREVE

Em sua primeira obra ficcional, Luís Francisco Carvalho Filho aposta no extremo da concisão e revela-se um contista promissor

Por Helio Ponciano

Em sua estréia como ficcionista, Luís Francisco Carvalho Filho poderia ser considerado, à primeira vista, um autor que simplesmente transpõe breves momentos de uma rotina de fóruns, delegacias e tribunais – com a qual tem familiaridade por ser advogado criminalista – para as páginas do livro *Nada mais Foi Dito nem Perguntado*. Essa leitura, além de grosseira, reduziria a decalque da realidade o que o autor nos oferece de melhor na primeira obra literária – o texto conciso ao extremo e a criação de personagens e situações cuja força se encontra não nas semelhanças com o mundo real, mas nos efeitos de estranhamento que causam.

À maneira de um texto de peça de teatro, os 13 casos curtos do livro são constituídos basicamente por diálogos, e a ausência de um narrador que situe e conduza a ação se compensa com o uso de rubricas no início de cada conto. Na verdade, a narração fica a cargo dos próprios personagens quando depõem ou conversam entre si. O que importa na maioria das histórias é o choque entre as versões de um delito ou de uma injustiça, é o que leva os indivíduos a momentos de tensão e desentendimento. No segundo episódio da obra, *Filha*, quando um juiz acata a objeção de um advogado contra a declaração de uma moça e concorda que "a pergunta foi indeferida por não dizer respeito a fatos e sim a uma eventual suposição da depoente" por considerá-la "irrelevante para a busca da verdade real", tem-se uma das pistas para a compreensão das idéias que se opõem e formam a unidade do volume. Em conjunto, as cenas exploram a impotência das instituições para fazer justiça e a incapacidade de os indivíduos se conciliarem ou simplesmente se entenderem. Na estrutura adotada pelo autor, o clímax do impasse e da impossibilidade decreta o fim de cada conto, e corte seco se dá.

É justamente o modo como se constrói *Nada Mais Foi Dito nem Perguntado* que confere à obra o status de literatura. Para manter o caráter de ficção e afastar semelhanças com processos, pessoas ou fatos reais, criam-se o Ministério dos Acidentes e a Unidade Criminológica ou omite-se o nome dos envolvidos. Se Luís Francisco Carvalho Filho não ousa formalmente, é porque prioriza a apresentação de seus atores e a agilidade discursiva de cada um deles. Numa aposta feliz no cômico e no estranhamento, os contos *Injúria* e *Licença* diferem dos demais por fugir da temática do crime e da violência e abordar o inusitado. No primeiro, dois professores universitários se enfrentam em tribunal por se ofenderem em jornais utilizando textos próprios ou reproduzidos de José do Patrocínio, discussão que o magistrado avalia como "firulas literárias"; no segundo, um juiz impede que um escritor anote o que ouve numa audiência e procure compreender "o fluxo de entendimento entre os interlocutores"; nos dois casos, seja na análise humorada e objetiva ou na espécie de autoparódia, estão em jogo o uso conseqüente das palavras e os efeitos de seu potencial.

Entre as qualidades do novo autor, ressalte-se também o encadeamento que as histórias apresentam na disposição da obra. Sem o narrador onisciente ou o discurso indireto livre, o conto de Luís Francisco Carvalho Filho arrisca-se a minimizar a influência que a voz narrativa poderia exercer sobre o leitor e as interferências na interpretação de cada texto. Ao recorrer de modo particular à economia de recursos expressivos em um gênero que exige do escritor brevidade, um contista promissor já se revela no primeiro livro, que consegue jogar com valores como a verdade e a mentira sem esbarrar em clichês ou num discurso ingênuo e logra investir na contenção em benefício da expressividade.

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

A capa do livro (no alto) e o autor: efeitos de estranhamento

Nada mais Foi Dito nem Perguntado, de Luís Francisco Carvalho Filho. Editora 34, 88 págs., R$ 15

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	EDIÇÃO
FICÇÃO	**Antologia Poética: Federico García Lorca** Martins Fontes 302 págs. R$ 24,50	O poeta **Federico García Lorca** nasceu em 1898, na Andaluzia. Já escritor, mudou-se para Madri, onde iniciou as atividades de dramaturgo. Morreu em Granada, em 1936, fuzilado por tropas franquistas.	*Impressões e Paisagens* foi seu primeiro livro, publicado em 1918 a expensas do pai. Depois vieram *Canções* e *Primeiro Romanceiro Gitano*. Seu maior sucesso no teatro aconteceu em 1932, com a estréia de *Bodas de Sangue*, ao qual se seguiu *A Casa de Bernarda Alba* (1936).	Seleção de poemas feita pelo tradutor William Agel de Mello que dão conta de quase toda a vida literária de Lorca, priorizando seus textos mais importantes e também os mais conhecidos no Brasil.	O volume reúne uma excelente amostra da profícua produção de García Lorca, que foi um dos mais talentosos poetas do século 20.	Nos primeiros poemas de Lorca, escritos ainda quando ele morava em Granada, em que predomina o acento andaluz – mais do que a influência vanguardista dos anos posteriores.	*"(...) Porque já não há quem reparta o pão nem o vinho,/ nem quem cultive ervas na boca do morto,/ nem quem abra as linhas do repouso,/ nem quem chore pelas feridas dos elefantes./ Não há mais que um milhão de ferreiros/ forjando cadeias para os meninos que hão de vir./ Não há mais que um milhão de carpinteiros/ que fazem ataúdes sem cruz. (...)"* (trecho do poema *Grito para Roma*, pág. 195)	Bem cuidada, bilíngüe, com boa parte dos textos acompanhada das indicações de data e local em que foram escritos.
	Essa Terra Record 192 págs. R$ 18	**Antônio Torres** nasceu em 1940, em Junco, na Bahia. Estudou em Salvador, onde trabalhou como repórter. Mudou-se para São Paulo com 20 anos, onde trocou o jornalismo pela publicidade, e se fixou mais tarde no Rio.	O autor estreou na literatura em 1972, com o romance *Um Cão Uivando para a Lua*. Publicou também *Os Homens dos Pés Redondos*, *Essa Terra*, *O Cachorro e o Lobo*, *Balada da Infância Perdida*, *Meu Querido Canibal*, entre outros.	A história de Nelo, que, 20 anos após deixar seu povoado no sertão baiano e ir para São Paulo, volta à terra natal e, entre a imagem do emigrante bem-sucedido e a imagem do filho pródigo, se suicida.	Publicado pela primeira vez em 1976, o livro representa o ápice da carreira do autor, que lançou mão da própria biografia para retomar elementos do romance social.	Em como o autor não faz uma oposição simplista entre o interior e a cidade grande, mas apenas deixa pistas, por meio dos relatos do irmão mais novo de Nelo, dos abismos que rondam os dois mundos.	*"Os galos cantam fora de hora. Escutem. Os bêbados e os cães gemem as suas penas. É a noite que está doendo. São lamentos que vêm de um lugar para onde estamos indo, diz o doido. O inferno é grande, tem espaço para todos. Lá em cima, de dentro da lua, São Jorge ouve, vê e sabe tudo. Mas não diz nada. Aqui embaixo os homens adivinham sinais de chuva nas poças iluminadas."* (pág. 111)	A reedição é acompanhada de um posfácio crítico de Vania Pinheiro Chaves, professora de Literatura Brasileira na Universidade de Lisboa.
	Carpinteiros, Levantem bem Alto a Cumeeira e Seymour: Uma Apresentação Companhia das Letras 184 págs. R$ 23	**Jerome David Salinger** nasceu em Nova York em 1919, filho de um próspero comerciante judeu. Cursou a Academia Militar de Valley Forge e serviu no Exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial.	O autor influenciou uma geração inteira de adolescentes quando publicou, em 1951, *O Apanhador no Campo de Centeio*, tendo sido um dos principais mentores da revolução de valores que se seguiu após a Segunda Guerra e se estendeu até os anos 60 e 70.	Duas novelas que têm como personagem central Seymour Glass, que, para o narrador – o irmão caçula Buddy Glass –, está sempre fugindo. Na primeira, some no dia do casamento; na segunda, escapa de qualquer definição.	Além de ser oportuna, pelos 50 anos de *O Apanhador...*, a edição pode contribuir para transpor a prosa de Salinger do campo mitológico para o propriamente literário.	No caso da primeira, na alternância entre os relatos do narrador com o do próprio Seymour Glass, por meio de um diário; no da segunda, na informalidade de narrativa quase metalingüística.	*"Com ou sem sabonete, sua caligrafia sempre fora quase indecifrável de tão miúda, razão pela qual ela conseguiu registrar com facilidade a seguinte mensagem no espelho: 'Carpinteiros, levantem bem alto a cumeeira. Tal como Ares, aqui vem o noivo, muito mais alto que o mais alto dos homens. (...) Por favor, seja feliz feliz feliz com sua linda Muriel. Isto é uma ordem. Sou a maior patente deste quarteirão'."* (pág. 59)	Bem mais despojada que o habitual da editora, sem informações mínimas sobre a obra ou o autor.
	Secreções, Excreções e Desatinos Companhia das Letras 144 págs. R$ 21	O contista e romancista **Rubem Fonseca** nasceu em 1925, em Juiz de Fora, Minas Gerais, mudando-se mais tarde para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito e trabalhou como delegado de polícia.	Entre seus livros de contos estão *Lúcia McCartney*, *A Coleira do Cão*, *Feliz Ano Novo* e *O Cobrador*. Nos romances, fez sucesso com *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, *A Grande Arte* (adaptado para o cinema por Walter Salles Jr.) e o também já filmado *Buffo & Spallanzani*.	Quatorze contos em que o autor exercita reflexões sobre as mais variadas facetas e insanidades do ser humano, sempre partindo de temáticas escatológicas ou grotescas.	Rubem Fonseca é um dos maiores contistas da atual literatura brasileira. Com sua prosa rápida, seca e às vezes brutal, influenciou toda uma geração de novos escritores.	Na combinação, típica já dos escritos do autor, entre a violência da ação e dos diálogos, com a sofisticação de citações eruditas ou menções rápidas quase de almanaque.	*"Consegui prever (...) o sucesso de um dos meus livros e o fracasso de outro. Mas às vezes eu nada indagava, e usava o método incondicional, que consiste em obter respostas sem fazer perguntas. Pude ler, nas minhas fezes, o presságio da morte de um governante; a previsão do desabamento de um prédio de apartamentos com inúmeras vítimas; o augúrio de uma guerra étnica."* (do conto *Copromancia*, pág. 14)	Elegante e chamativa para livraria, envolvida em papel cartão negro com selo vermelho que, contudo, esconde a capa.
	Abril Despedaçado Companhia das Letras 208 págs. R$ 23,50	**Ismail Kadaré** nasceu na Albânia em 1936. Estudou na Faculdade de Letras de Tirana e no Instituto Górki de Moscou durante o alinhamento do país com a URSS. Em 1990, decidiu deixar o país e radicar-se em Paris.	O autor ganhou fama internacional com *O General do Exército Morto* (1962), ao qual se seguiram, entre outros, *A Fortaleza*, *Crônica da Cidade de Pedra*, *A Ponte dos Três Arcos*, *Três Cantos Fúnebres para o Kosovo*, *O Palácio dos Sonhos*, *Concerto no Fim do Inverno* e *A Pirâmide*.	Em 1930, nos montes Malditos do norte da Albânia, um código de honra medieval, o *Kanun*, se repete: Gjorg Berisha mata e bebe o sangue de Zef Kryeqyq, numa disputa de famílias que se estende por gerações.	Pela luz que joga sobre as características culturais do leste europeu de ignorar o Estado em nome de tradições longínquas – o que pode ajudar a explicar muita coisa.	Na descrição dos rituais que fazem parte do *Kanun*, que especifica com minúcias desde como matar, passando pela posição do cadáver até o banquete fúnebre, o sepultamento e a trégua entre os clãs rivais.	*"Sempre que Gjorg subia ao andar superior para ver a camisa de Méhill, sentia a testa arder. As manchas de sangue cada vez enferrujavam mais, chegaria o dia em que amarelariam de todo. Então as pessoas poderiam começar a lhe servir a xícara de café com a mão esquerda, passando-a sob o joelho. E isso significaria que, para o Kanun, ele estaria morto."* (pág. 46)	Um selo na capa já chama a atenção para a adaptação que Walter Salles Jr. está fazendo para o cinema, mas ambientando a história no Nordeste do Brasil.
	Retalhos de Jonas Paz e Terra 114 págs. R$ 18	**Gilberto Dupas** nasceu em Campinas, em 1943, e teve formação em Engenharia, Economia e Administração, ocupando cargos nos setores público e privado nas áreas de planejamento econômico e estratégico.	O livro, publicado pela primeira vez em 1994 pela editora Duas Cidades, é o primeiro de ficção do autor, que tem várias obras editadas sobre política econômica e é colaborador de jornais e revistas.	Doze contos que reúnem temas que vão da infância à maturidade de um único personagem, Jonas. Embora separados em histórias diversas, estão entrelaçados em meio a acontecimentos da segunda metade do século 20.	Pela própria unidade existente entre os contos, que, além de ser uma experiência a ser conferida, dá ao livro uma marca de romance esboçado.	No uso da terceira pessoa, um narrador onisciente e cúmplice do personagem, para contar – como é dito no título – "retalhos" dessa vida, que não obedecem necessariamente a uma seqüência biográfica.	*"O outro encantamento de Jonas era a sala de vapor das termas. Segundo os médicos, o tratamento era útil para os problemas respiratórios do menino. O pai (...) levava Jonas duas vezes por semana àquela espécie de santuário. Paredes muito altas, colunas de mármore, ruídos amortecidos de uma forma estranha. Tamancos de madeira batendo no chão de pedra, grandes torneiras abrindo e fechando (...)"* (pág. 28-29)	Correta, com o cuidado de ter o aval de Modesto Carone e de Carlos Eduardo Lins da Silva, que assina o posfácio.
	Adeus, Hemingway Companhia das Letras 176 págs. R$ 21	**Leonardo Padura Fuentes** nasceu em 1955, em Havana, onde se graduou em Filosofia. Dedicou-se ao jornalismo por 15 anos, até 1995, quando resolveu se dedicar em tempo integral à literatura.	Ensaísta, cronista e contista, o autor notabilizou-se pela série de quatro romances policiais protagonizados pelo personagem Mario Conde – *Passado Perfeito* (1991), *Ventos de Quaresma* (1994), *Máscaras* (1997) e *Paisagem de Outono* –, que lhe rendeu vários prêmios.	Quarenta anos depois do suicídio de Hemingway no sítio Vigia, nas cercanias de Havana, um misterioso corpo é encontrado após um temporal. O caso é confiado ao detetive Mario Conde, um admirador do autor.	Além de ser um romance policial no sentido clássico, traça também um pequeno perfil – nas circunstâncias da história – do escritor norte-americano.	Na forma como o autor insere Hemingway na história, com o policial atentando para os símbolos do passado — objetos (como a calcinha preta de Ava Gardner), as obras, as velhas armas, troféus de caça, etc.	*"Porque também precisava decidir, antes da chegada da morte, se incinerava ou não Paris é uma Festa. Era um livro bonito e sincero, mas dizia coisas demasiado definitivas, que certamente seriam recordadas no futuro. Uma sensação desagradável o obrigara a guardar o manuscrito à espera de uma luz capaz de aclarar seu destino: a publicação ou o fogo."* (pág. 81)	No padrão da coleção *Literatura ou Morte* – com informações sobre os dois escritores – mas com as cores da capa mudadas para vermelha e preta.
	Contos com Monstros Globo 153 págs. R$ 18	**Antônio Vieira**, homônimo do jesuíta e orador que se celebrizou pelos seus sermões no Brasil do século 17, nasceu em Lisboa em 1941, formou-se em Psicanálise e é um dos novos nomes da literatura portuguesa.	O contista e ensaísta publicou também *Discurso da Ruptura da Noite*, *Doutor Fausto* (sua estréia na ficção, em 1991), *Ensaio sobre o Termo da História*, *Metamorfose* e *Jogo em Mário de Sá-Carneiro*, *Tunturi* e *O Regresso de Penélope*, entre outros.	Dez contos que exercitam os limites entre a ficção e a realidade, sempre pontuados por seres ou histórias fantásticas, que trazem uma simbologia que nem sempre pode ser revelada.	Pela própria prosa de Vieira, que dá uma diversidade saudável e interessante à ficção portuguesa contemporânea.	Na confessa influência de Jorge Luis Borges e Franz Kafka nas narrativas, que, se são claramente visíveis, não perdem em originalidade na confluência de mitos, memórias e lendas.	*"(...) Entendeu a semelhança entre um esqueleto, mesmo monstruoso, e uma nave – fosse nave de navegar ou de uma catedral, suspensa de arcobotantes sucessivos, habitada, é certo, pela ideia de Deus, mas onde as gárgulas assinalavam a imanência do Mal. Eis que um monstro do mar repetia o rigor de um templo, e um templo continha o mistério e o sopro de vida de um ser vivente."* (do conto *A Procura*, pág. 93).	Com a particularidade, pouco usual, de ter alterado o título original da obra em Portugal – *Dissonâncias*.
NÃO-FICÇÃO	**Victor Hugo** Record 658 págs. R$ 70	**Graham Robb** estudou nos Estados Unidos, na França e na Inglaterra, formando-se nas Universidades de Vanderbilt e Oxford, onde se especializou em literatura francesa do século 19.	Em 1994, escreveu *Balzac: a Biography*, eleito o melhor livro de 1994 pelo *New York Times*. Publicou estudos sobre Mallarmé, também premiados, e uma biografia sobre Rimbaud. O livro sobre Victor Hugo recebeu o prêmio Whitbread de melhor biografia.	Biografia do poeta, romancista, dramaturgo, desenhista, pintor, arquiteto Victor Hugo (1802-1885), autor, entre outros, de *Os Miseráveis*.	Para conhecer não apenas a atividade literária do escritor, mas também seu papel como personalidade política na controvertida história da França do século 19.	Na declarada intenção de explorar as contradições do escritor ao longo de sua vida, além das novas fontes que a biografia traz, como cartas e versos inéditos e outros nunca publicados a não ser em francês.	*"Quando o autor de Les Misérables se viu frente a frente com o povo, em junho de 1848, foi muito além da incumbência que lhe dera a Assemblée Nationale. Não se pediu aos deputados que liderassem um ataque em escala maciça às barricadas (...) A Assembléia concedera apenas os poderes legais a um homem que já passara 48 horas seguintes agarrando-se à sanidade com todas as suas forças."* (pág. 259)	Com boas ilustrações e fotos, além de um apêndice com árvore genealógica, notas, bibliografia e índice remissivo.
	A Face Oculta Artes e Ofícios 224 págs. R$ 24	O gaúcho de Porto Alegre **Moacyr Scliar** nasceu em 1937, descendente de judeus russos. Formou-se em Medicina em 1962, profissão que exerce ao lado da atividade literária como contista, romancista, ensaísta e cronista.	Com quase 40 anos de carreira literária, prêmios e diversas traduções para outros idiomas, Scliar já publicou, entre outros, *O Carnaval dos Animais*, *O Centauro no Jardim*, *A Orelha de Van Gogh*, *A Majestade do Xingu*, *A Mulher que Escreveu a Bíblia* e *Os Leopardos de Kafka*.	Antologia de aproximadamente 80 crônicas publicadas pelo escritor em uma coluna no jornal *Zero Hora*, em que são destacadas as histórias "inusitadas" e "reveladoras" das mitologias que cercam os casos médicos.	Pelo próprio tema das crônicas, não-usual no gênero, que aproxima com bom humor os fundamentos da medicina ao cotidiano das pessoas.	Nas referências históricas e culturais da história da Medicina usadas pelo autor, bem como das referências especificamente médicas para elaborar, entretanto, textos claros.	*"A questão do nome é particularmente importante no caso da doença. O que é que eu tenho, doutor?, é a pergunta crucial que os pacientes fazem ao médico. A doença, disse a escritora Susan Sontag (...), é uma segunda cidadania. Mas, se assumimos esta cidadania, queremos saber o nome do país-doença em que teremos de viver."* (da crônica *A Doença e Seu Nome*, pág. 131)	Simples, com algumas poucas ilustrações históricas de procedimentos e materiais usados na medicina.

Beat acelerado

A música eletrônica, inaugurada há 50 anos por Stockhausen, migra dos laboratórios de pesquisa para movimentar multidões nas pistas de dança

Por Wilson Sukorski Fotos de Nino Andrés

Stockhausen (à esq.) e o DJ em ação (em destaque): o "alto" e o "baixo" repertório

É praticamente impossível falar em música eletrônica – à vanguarda ou à retaguarda – sem menção a um nome fundador. Karlheinz Stockhausen, 73 anos, que vem ao Brasil neste mês a convite dos curadores Arto Lindsay e Hermano Vianna para o projeto multidisciplinar O Homem e a Máquina *(Festival Carlton Arts). Recepcionado pela vanguarda culta, encontra no país um quadro de típica miscigenação entre alta tecnologia e mentalidade rústica, motivo de orgulho da produção pop local. Dois exemplos: o novo CD de Bruno E,* O Discurso *(SambaLoco/Trama), em "reconstrução" e "autodesconstrução" desde a faixa de abertura,* 500 Years of Bullshit, *seguida de emboladas, repentes e até rock na mesma farinha eletrônica; e a coletânea* Caipiríssima *(JB), com 13 misturas nacionais, em que o acústico e o improviso são reincorporados ao avesso da tomada elétrica. Os experimentos tecnológicos elaborados nos anos 50 pelo superstar alemão, com equipamentos rudimentares, ainda hoje afetam o progresso da música em cadeia incessante – com efeito de "bomba-relógio", segundo Livio Tragtenberg (leia quadro). Música de concerto e mundo pop têm nele uma referência de impacto comparável à de Stravinsky. DJs que jamais ouviram falar em seu nome sofreram sua influência indireta via intermediários fundamentais, como Frank Zappa e Kraftwerk, Arrigo Barnabé e Daft Punk. A conseqüência mais espantosa dessa revolução não parece estar nos fechados laboratórios de pesquisa, mas nos conglomerados de massa que transformaram a cultura sônica eletrônica no grande fenômeno atual. Neste mês (de 14 a 16), Barcelona sedia o* Festival Sonar de Música Eletrônica e Arte Multimídia *(www.sonar.es), para onde migram as supernovas brasileiras. Emergente, o Brasil põe na cena moderna nomes que parecem saídos da ficção científica (Apollo 9, cYz, Anvil FX) entre itens de exportação. Sim, o mundo da música brasileira também explodiu. E não foi em mi bemol, segundo o "painel hedonista cult" que se lê a seguir, riscado pelo músico* **Wilson Sukorski**, *que circula entre os dois repertórios, para analisar a produção technopop.* – **Regina Porto**

Eric Marke é DJ, está escrevendo um livro sobre a história do pop eletrônico brasileiro e sofre forte resistência do establishment, isto é, da parte de certo meio contemporâneo da música de concerto, fonte original de toda essa história, onde tudo começou há umas cinco décadas, numa evolução que obedeceu quatro progressões cronológicas: a música concreta, a eletrônica, a eletroacústica e a acusmática. Em princípio, um músico proveniente do alto repertório em física acústica, de preferência compositor e *performer*, estaria habilitado para a análise da música eletrônica de pista e de suas quatro típicas tendas temáticas: o drum'n'bass, o trance, o techno e a house. A ponta da música eletrônica de pesquisa é representada por compositores eruditos, associados a universidades e/ou laboratórios de engenharia sonora, resignados a concertos para um público médio (salvo raríssimas exceções) de 50 pessoas. A outra, a da música eletrônica de pista, ocupa espaços tão gigantescos quanto um Playcenter – caso das megaedições do SkolBeats, com tendas de 1,5 mil m² de som e luz poderosos –, disputado palmo a palmo por, talvez, 50 mil pessoas. O que há em comum entre o espaço vago das silenciosas salas de concerto e o espaço saturado com vazamentos acústicos no entretendas, numa espécie de *phase music*? Pelo menos três fatores: a tecnologia como extensão humana, um público de civilidade quase caricata e, quem sabe, Stockhausen. A inexistência de maior equação ou cruzamento entre as duas pontas culturais niveladas por suposta "altura" deve-se à mera falta de comunicação. Os certificados pela academia desprezam os titulares de baixa cultura; DJs temem a torre de marfim dos mestres e doutores. A mesmice se perpetua.

É confuso. Músicos de "alto repertório" costumam advogar a paternidade daquilo que chamam de "dissolução" realizada pela música eletrônica de pista. Mas são os altos expoentes da música de "baixo repertório", com sua formação intuitiva e aural, artistas de "atitude" e de uma imensa coleção de discos e CD, que acabam se tornando formadores de opinião de imensas parcelas da juventude. Músicos "cultos" têm formação européia (*in loco* ou importada), enquanto DJs-produtores chegam à composição por mero acidente, por real necessidade de expressão e sobrevivência. O dinheiro público pode até garantir a pesquisa solitária de acadêmicos de elite, que mantêm raro contato com o público. Mas é a elite da eletrônica popular que exterioriza uma revolução mais ou menos consciente do impacto que os novos meios têm junto ao grande público.

Como agregar valor a expressões tão parecidas, siamesas na aparência e na superfície, e tão díspares na realização e na essência? A música eletrônica de pesquisa certamente forneceu as ferramentas – o hardware e o software – para a música eletrônica de pista. Mas o *mindware* (ou tecnologia de invenção) é de origem completamente oposta. Um disc-jóquei (amestrador de pickups) é uma pessoa que escolhe o teor de sua alegria: uma entidade com plenos poderes, portanto. A maioria deles não compõe o que toca, faz pequenas interrupções no fluxo das

DRUM'N'BASS – Base na percussão afinada e nas linhas de baixo, com possível soma acústica. É a tenda nacional por excelência, quase uma tenda indígena.

Miscigenação típica entre alta tecnologia e mentalidade rústica: aura eletrônica e orgulho local

TRANCE – Música hipnótica, com virtuosismo nos breques e nas trocas de beats. As nuvens sonoras lembram o minimalismo e a eletrônica erudita. Pode ser um tédio.

TECHNO – Padrões, pedais e baixo repetitivos, com sobreposições sonoras de longa duração. Robóticos com virtuosismo nas filtragens. Tende ao clichê.

músicas e intervenções via *scratch* – o arranhado típico do hip-hop, no qual teve origem. Intervenções mais longas viram composições; mixagens que caem no gosto do público são remixes. Há dois tipos de DJ: os que executam música alheia e os autores de produção própria, executada ao vivo (o chamado "*live* PA" ou "*live power amplification*", isto é, amplificação ao vivo).

Um DJ típico tem algum vínculo com uma loja de discos, não necessariamente conhecimento técnico de composição ou de música, e um dia terá sua própria produtora, selo ou, mais importante, uma rede de contatos internacionais. Viaja constantemente para a "meca" (Londres) para se atualizar e adquirir bens – em geral, LPs em vinil. DJs são contra a utilização de CDs para discotecagem e não costumam citar ou creditar fontes sonoras; pilotam pick-ups de última geração, alguns a custo superior a mil dólares; e seu grande truque são os CDs de "*loops*" de músicas de bandas eletrônicas (em geral, inglesas), pré-produzidos para todos os gostos, e uma infinidade de efeitos sonoros que o usuário chama "freqüências", uma espécie de *sampler* (amostrador de áudio digital) bem mais barato e flexível. A função criativa do DJ: mixar e remixar, transformar e sincronizar todo esse aparato em tempo real.

Logo, o material de partida de um DJ é quase o mesmo de um compositor de música eletrônica contemporânea: amostras, mixagens, manipulação do tempo e do silêncio. Mas raramente ele utiliza o computador. Com os atuais recursos de software e hardware, todo esse aparato poderia ser substituído por um laptop e algum controlador – como uma luva de dados (data glove) ou um bucla thunder (O que, porém, talvez fosse contra o conceito natural de um MC, o *master of cerimony* – e sua performance perderia a aura...).

A julgar pelo dinheiro envolvido em megaeventos eletrônicos e do público em expansão, muitos elementos tomados da música eletrônica "tradicional" de pesquisa serão em breve incorporados a shows de música eletrônica de pista. Uma sugestão de partida seria a espacialização sonora, recurso inaugurado nos anos 60 pela música concreta e eletrônica e ainda hoje empregado pela acusmática. Envolve alto-falantes estrategicamente distribuídos no espaço, dando movimento coreográfico ao som (em geral, oito caixas, em número recorde, 1.024), num recurso exclusivo da música eletrônica, que pode ser decomposta em camadas e direcionalizada. Ideal para trance e techno.

Outra coisa a ser aperfeiçoada é a digitalização com programas de síntese de ponta, aliada a programas de seqüenciamento mais complexos e controlados em tempo real. Um DJ poderia garantir o aumento da resolução acústica por meio de laptops com placas de áudio multicanal e adotar o emprego de sampling-resampling de sons ao vivo em tempo real. Controladores MIDI alternativos de alto impacto mantêm a abrangência e visibilidade da performance gestual e musical, podendo ser empregados com instrumentos inusitados – como theremins, sensores, data gloves, bucla thunder, triggers, pads de sequências e acessórios de percussão eletrônica. Sobre todas as coisas, o músico deve ter em mente um mandamento básico: transformar objetos e máquinas tão sem sentido, como os atuais instrumentos eletrônicos, em meios reais de expressão. Nisso, noções formais de composição fazem grande diferença (e os grandes DJs são a prova). Forma e expressão ganham ponto com mais harmonia e contraponto, uso de instrumentos acústicos, exploração da voz e maior mescla de estilos; articulação e dinâmica se enriquecem com uso de estéreo e quadrifonia, de ruidismo e motor rítmico, de multicamadas e simultaneidade; sem falar em artigo óbvio: qualquer pulso além do tradicionalíssimo e onipresente 4/4.

Mesmo para o pesquisador experiente, a música eletrônica de pista traz à percepção elementos inusitados. O atual uso intensivo dos graves com grande qualidade e potência diferencia radicalmente o atual estilo de seus antecessores. O som hoje é percebido como vento, lufada, faz o corpo tremer, provoca cócegas nas bochechas (para inveja do músico de pesquisa). O beat acelerado (182 bpm) é muito superior ao batimento cardíaco normal, mais próximo ao de momentos extremados – corrida de fundo, orgasmo intenso, ataque cardíaco. Há liberação de endomorfinas e adrenalina em alto grau, de onde a catarse coletiva consentida (ou alucinação consensual), característica do trance e do techno, que ronda outras vertentes que tem como sub-produtos uma alegria e uma dissipação de tensões. Na pista, fruir é movimentar, é aeróbico. A sintonia é pré-lingüística, corporal. A música acontece no inconsciente, enquanto os "outros" dor-

Das salas silenciosas da música de concerto ao vazamento acústico do espaço entretendas: catarse por saturamento sonoro

O Curto-Circuito Final

Herança sonora de Stockhausen explode como bomba-relógio. Por Livio Tragtenberg

O reconhecimento à contribuição pioneira de Karlheinz Stockhausen à música eletrônica aparece no programa *O Homem e a Máquina*, do Festival Carlton Arts, com a segunda visita "em concerto" do compositor alemão de 73 anos ao Brasil (a primeira foi em 1988). Músicos de toda espécie deveriam ouvir a obra fundadora desse criador. Sobretudo em tempos de guerra como os atuais, que conclamam um real debate sobre o estado da Música Nova frente à enorme modificação dos meios técnicos de produção verificada nos últimos anos. Criada no segundo pós-guerra, a música eletrônica da qual Stockhausen é mentor forçou a história ocidental a um passo radical na evolução que remonta aos gregos: a da passagem da manufatura manual para a mecânica, a eletromecânica, até a digital, nos dias de hoje. As atividades coligadas à prática eletrônica (da pesquisa ao barateamento da tecnologia) não só abriram universos novos, como destruíram antigas categorias em que se organizava o mundo musical – conceitos de autoria, inclusive. Como uma bomba-relógio, essa quebra de parâmetros vem sendo hoje absorvida, e mesmo provocada, por representantes da música de mercado com maior facilidade do que pela academia e seu ensino obsoleto.

Não é pequena a herança musical desses 50 anos desde Stockhausen. Vai dos mais diversos procedimentos de composição ao uso narrativo do som (ou ruído) a um verdadeiro adestramento sonoro do tempo cotidiano. Forjou-se um ouvido bastante complexo (hoje já exausto) no habitante urbano médio – e a música eletrônica teve contribuição essencial na abertura de tal palheta-vendaval sonora. Muito antes, Walter Benjamin decifrava essa ruptura na produção artística, em texto sobre a reprodutibilidade da obra de arte. O critério segue válido. A figura do compositor como detentor de conteúdo intransferível também mudou – e essa talvez seja a mudança mais dramática com que tem de se confrontar a vanguarda que, em grande parte, se refugia na assepsia pseudocientífica das universidades.

A combinação de meios acessíveis e a busca de coletivização social via música – seja a expressão de guetos como o do hip-hop ou de grandes raves – propiciaram a dissolução da figura do compositor tradicional como núcleo de gestação da música (tal como se dava no período pré-romântico) numa situação-limite. É curioso que quem melhor represente essa realidade seja a figura de um DJ, mistura de remixador, arranjador, compositor e produtor musical. No som copiado, sampleado, coexistem infinitas combinações e conteúdos de linguagem – e é aí que a música eletrônica de mercado pop encontra farto campo de criação.

A abolição do ego como gerador da criação artística foi a proposta principal do compositor norte-americano John Cage. Já Stockhausen – caminho aberto pela música concreta dos franceses Pierre Schaeffer e Pierre Henry – representou a última valsa das viúvas de Viena. Nos seus primórdios, os mentores da música eletrônica buscavam aproximação com o som de forma direta. Ninguém esperava esse desdobramento no rico movimento caótico que hoje inclui amplo universo, desde as grandes empresas de instrumentos até jovens da periferia habilitados a criar por meio de aparelhos barateados (sem falar na gama interessante de composição cujas diferenças poderiam ser cotejadas pelo festival). Não, tal complexidade e abrangência não foram previstas por aqueles inventores. Mas assim é a história.

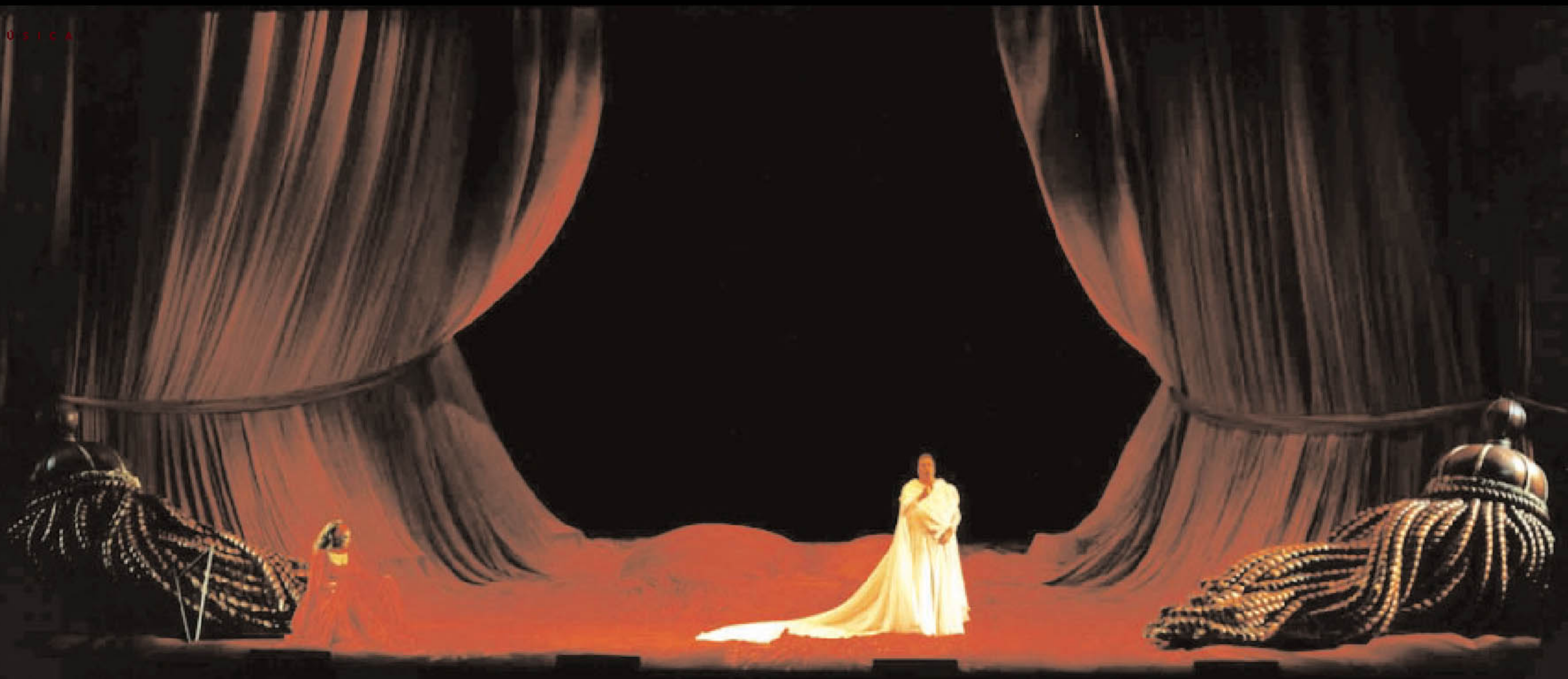
HOUSE – O mais leve dos estilos, próximo do suingue da disco music e da dance music. É melódico e de cunho tonal-modal. Às vezes, é óbvio em excesso.

O DJ típico e o compositor de vanguarda partem de mesmo material, com princípios de amostragem e mixagem no tempo: discursos por intercambiar

mem, em horários fora da rotina burguesa. É diversão ao extremo, mas também sacrifício, purgação, maratona. Arte radical beirando os esportes radicais. Amalgamados, elementos primitivos da percepção e da consciência têm um efeito estimulante e diferenciador: a consciência de que somos grupo, temos atitudes grupais.

Já se disse que em tempos de paz as pessoas dançam e comemoram; em tempos de guerra as pessoas marcham (e murcham, acrescente-se). A música eletrônica de pista resume bem esse *Zeitgeist*: em tempos de incerteza, que as pessoas meio dancem, meio marchem. Que se contentem com o meio-termo. Que se divirtam, mas que sigam o beat em ordem. A tensão está sempre presente na batida forte e na repetição. O modo de expressão fundamental é a agressão comedida e estilizada. Não existe meio de expressão mais real que a violência, com sua surpresa e onipresença. E nesse aspecto, o da barbárie, o Brasil sempre foi vanguarda, só agora recuperada de forma mais ou menos consciente. E está começando a comer um pequeno naco desse verdadeiro *boom* mundial. A aura de exportação é patente no catálogo de uma pequena gravadora de São Paulo, não por acaso chamada YBrazil? (Why Brazil? Por Que Brasil?), com o CD *Caipiríssima – Batucada Eletrônica*, de sotaque genuinamente nacional. A vanguarda pop-eletrônica brasileira não perdeu o ritmo e o rebolado, inventou a amplificação forte de instrumentos de percussão, trouxe outros da cultura tradicional e de materiais do cotidiano, mais equipamentos culinários e industriais, além de certa eletroacústica sofisticada.

Mas todo *mainstream* tem dono. Num mundo unificado e unidimensional, a música é uma *commodity* com valor de troca universal. Na Inglaterra, desde o fenômeno Beatles, isso só se intensificou. Não por acaso Londres é a meca da música eletrônica. No fundo, é irreal comparar a frio a vanguarda eletrônica de pesquisa e a de pista. Para a grande indústria do entretenimento, ambas são fenômenos de importância menor em termos financeiros. Pesquisadores com guarida na universidade podem viver na mesma obscuridade que DJs em ascenção. A opção está no grau e qualidade do prazer, que vai do físico ao intelectual, a escolher. ∎

FOTOS GENTILMENTE CEDIDAS PELO TEATRO MAESTRANZA DE SEVILHA

A transformação do mundo em música

Werner Herzog apresenta no Rio a ópera *Tannhäuser*, de Wagner, e comenta em entrevista exclusiva como o compositor possibilita grandes emoções no século 21. Por Katia Guedes, de Berlim

O vermelho da paixão e o branco da pureza na montagem (acima) do diretor alemão

A estréia de **Tannhäuser**, *de Richard Wagner, dia 22, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é um acontecimento duplamente notável. Primeiro, porque são raras as vezes em que o público tem a oportunidade de ver e ouvir Wagner ao vivo e em uma montagem completa — a produção de uma obra wagneriana é especialmente complicada e dispendiosa, além de não se encontrar facilmente, no Brasil, um elenco de cantores com o perfil e o timbre vocal adequados a esse tipo de repertório. Em segundo lugar, porque a direção cênica da montagem é assinada por Werner Herzog, o brilhante cineasta alemão que já "visitou" cinematográfica e musicalmente o Amazonas com* **Fitzcarraldo**, *e é o autor de obras que marcaram o cinema contemporâneo, como* **Aguirre, a Cólera dos Deuses, Kaspar Hauser, Nosferatu.**

Herzog estreou sua direção de **Tannhäuser** *em 1997, em Sevilha, Espanha, e já a apresentou na Itália e nos Estados Unidos. Sua primeira experiência como diretor de ópera foi em 1986, com* **Doutor Fausto**, *de Ferruccio Busoni, a que se seguiu* **Lohengrin**, *de Wagner, e uma série que incluiu obras de Verdi, Mozart, Rossini, Beethoven e até Carlos Gomes (***O Guarani***, em 1994).*

Tannhäuser, *escrita por Wagner em 1845, talvez seja menos conhecida que* **Tristão e Isolda** *ou* **A Valquíria** *(tantas vezes utili-*

zadas como trilhas sonoras), mas nem por isso deixa de ser sedutora. Inspirado em lendas medievais e na tradição dos menestréis — os músicos-poetas dos séculos 12 e 13 —, o enredo apresenta o dilema de Tannhäuser, o menestrel errante que oscila entre a desmesura e o êxtase dos prazeres físicos do reino de Vênus e a aspiração à pureza e contenção, personificadas por uma segunda personagem feminina, Elisabeth.

*Embora tipicamente romântico, o drama de Tannhäuser é também um conflito contemporâneo — e esse é justamente um dos aspectos mais impactantes da leitura de Herzog. Contrariamente às montagens que se conservam fiéis aos cenários e figurinos do século 19, com muitos adereços, ornamentações e ambientações caracteristicamente pesadas, há, nessa versão, um despojamento e uma economia de recursos que realçam a atualidade da questão. A base é sua composição em duas cores — o vermelho intenso, transbordante, ilimitado, traduzindo as emoções experimentadas no reino de Vênus, e o branco luminoso, imaculado, representando a castidade e a pureza de Elisabeth. "São almas o que se vê no palco", diz o diretor, em entrevista exclusiva. "Tudo é imaterial, feito de luz e ar." Herzog, que já havia impressionado o país em 1992 com sua direção teatral, no Rio, de Sonho de uma Noite de Verão, a onírica peça de Shakespeare, que ele fez preceder de um curta metragem com cenas de poços de petróleo incendiados na terra devastada pela guerra no Kuwait, aponta ainda aquele que considera ter sido potencialmente um grande realizador de óperas: Garrincha. — **Yara Caznók.***

A seguir, a entrevista concedida a **Katia Guedes**.

BRAVO!: O sr. é mais conhecido como cineasta. Como chegou à ópera?

Werner Herzog: Nunca foi uma idéia minha. Algumas pessoas do mundo operístico notaram como eu emprego a música no cinema, e tiveram a impressão de que alguém que trabalhasse assim a música estaria apto a dirigir ópera. Foi como eu fui iniciado no gênero. E ele me dá enorme prazer, porque gosto muito de trabalhar com música.

E o sr. chegou a Wagner por decisão própria?

Eu fui convidado a dirigir Wagner pela primeira vez em *Lohengrin*, em 1987, no Festival de Bayreuth. Até então, eu só havia dirigido uma ópera. Minha reação de imediato foi dizer não. Recebi o convite direto de Wolfgang Wagner (*neto de Wagner, atual diretor do Festival de Bayreuth*), e recusei.

E por quê?

Eu pensei: "Meu Deus, para mim é mais do que suficiente ter encenado uma ópera na vida". Mas Wolfgang Wagner foi tão insistente, e queria de tal forma que eu encenasse a ópera, que acabou me convencendo: e eu encenei Wagner pela primeira vez em Bayreuth! E funcionou bem. Durante sete anos, a montagem foi mantida no repertório regular do teatro.

Para o sr., dirigir Wagner é diferente de dirigir uma ópera italiana?

Bem, claro que a música é diferente. O encenador precisa vivenciar a música e fazer algo dessa vivência. Em princípio, não existe nenhuma diferença radical. Eu tenho em mente uma idéia muito objetiva: a ópera passa a existir quando o mundo todo é transformado em música. Eu tenho um filme que se chama *The Transformation of the World into Music* (A Transformação do Mundo em Música).

Hoje o conteúdo de *Tannhäuser*, no que diz respeito à temática da fé e à forma como o compositor aborda a sexualidade, ainda é importante?

Certamente esses temas ficaram antigos, mas isso não tem importância alguma. Porque a música é genial, e porque Wagner sempre fala de temas que podem ser atualizados. Não é preciso tomar tudo ao pé da letra, à maneira como Wagner escreveu e pensou em seu tempo. Não precisamos pensar com a cabeça daquela época, tampouco conforme as categorias da época. Vivemos no século 21.

O sr. tem a preocupação de "modernizar" Wagner?

Não é uma questão de modernizar. Só não devemos cometer o erro de tentar reproduzir a maneira de Wagner sentir e pensar na segunda metade do século 19. Mas é preciso levar a sério seu libreto, assim como sua música.

Quando o sr. concebe um filme, o sr. está produzindo arte contemporânea. O que ocorre quando o sr. concebe uma ópera, cuja música foi escrita em outro século e que já não diz mais respeito à contemporaneidade?

Quando eu faço um filme, eu mesmo escrevo o roteiro, produzo também e dirijo. Sendo assim, é uma obra que sai de dentro de mim. Em uma ópera, tudo já está determinado: a música já está pronta e, em geral, não é modificada. No máximo acontecem alguns cortes. O libreto já está pronto e não há como modificá-lo. Eu não poderia, de repente, escrever um texto novo. Em outras palavras, trata-se de um mundo completamente distinto daquele no qual eu, normalmente, me movimento. Quando o assunto é ópera, não se deve falar comigo como alguém que dirigiu filmes. Porque filme e ópera não têm nada a ver entre si. A ópera é um mundo por si só.

O sr. se refere à impossibilidade de "edição" do libreto, enquanto que num filme pode-se decidir livremente sobre o tempo?

Sim. E sobretudo, na ópera, há sentimentos, grandes emoções. O que há também no cinema, claro, mas de maneira completamente diferente. Humphrey Bogart e Ingrid Bergman em *Casablanca* têm e expressam emoções distintas das emoções na ópera. Posso explicar exatamente como eu vejo a coisa: eu acho que as emoções na ópera são extremamente condensadas, resumem-se à sua essência. E isso não é o que ocorre normalmente na vida real. Quando um homem vê uma mulher bonita, ou quando escuta uma bela voz, ele não se apaixona perdidamente e para sempre. Na ópera, isso é possível. Porque as emoções são como os axiomas na matemática. Não se podem explicá-las nem reduzi-las. Elas determinam o desenvolvimento de tudo. E isso não existe no cinema. O mundo das emoções é diferente no cinema, o desenvolvimento do tempo, a noção de tempo é diferente, a sensação de espaço é diferente. No cinema você tem sempre só uma perspectiva: a

Para Herzog, (no destaque à direita) as emoções são extremamente condensadas na ópera. *Tannhäuser* (acima) é sua segunda incursão wagneriana

Onde e Quando

Tannhäuser, ópera de Richard Wagner. Direção cênica de Werner Herzog. Direção musical e regência: Friedrich Pleyer. Elenco: Wolfgang Neumann (*Tannhäuser*); Wladimir de Kanel (*Hermann*); Cheryl Studer (*Elisabeth*); Licio Bruno (*Wolfram*); Celine Imbert (*Vênus*). Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ. De 22 de junho a 3 de julho. Preços dos ingressos a serem confirmados

da câmera. Conseqüentemente, todo o público do cinema tem a mesma perspectiva. Mas no teatro, é possível gerar duas mil perspectivas diferentes para os expectadores. Não convém fazer uma comparação entre cinema e ópera.

Não haveria nada em comum entre a linguagem operística e a linguagem cinematográfica?

Não. Você nunca perguntaria isso a uma grande estrela do futebol, como, por exemplo, o Garrincha. Caso o Garrincha tivesse dirigido uma ópera, você jamais perguntaria a ele qual é a relação entre futebol e ópera. O Garrincha teria sido o maior diretor de ópera de todos os tempos, porque o que ele produziu nos estádios de futebol era ópera. Eu digo isso porque eu amo o Garrincha mais do que qualquer outro jogador que tenha existido, porque ele transmitiu uma coisa ao público que nenhum outro conseguiu, nem mesmo o Pelé. Garrincha foi a grande ópera, grande paixão, grande produção, grande fantasia.

John Neschling, maestro brasileiro, costuma dizer que a ópera é perigosa porque amplia as coisas e que, portanto, pode gerar grandes catástrofes se não for bem feita. O sr. concorda?

Sim. Mas isso é algo que ocorre dentro de nós, em nossos corações. Nos nossos corações, tudo aumenta. Me refiro àquelas grandes emoções, as quais só cada um de nós mesmos tem, potencialmente, a oportunidade de viver. E na ópera, pode-se viver isso. Isso é que é maravilhoso!

O sr. acha que isso tem a ver com o poder da música de nos transportar para outro mundo?

Certamente. Esse é um mistério da música que nós não podemos explicar. É um verdadeiro milagre que advém da música. Não existe nada mais bonito.

E é seu objetivo conseguir atingir o público pela emoção?

Depende de que ópera e de que música se dispõe. Depende também de que assunto se trata. Mas, em princípio, a possibilidade existe em potencial em uma ópera.

A comunicação seria mais emocional que intelectual? Para o público, seria mais importante a emoção do que o entendimento?

Sim. A música é recebida de uma forma bem diferente da literatura ou da matemática, ou de qualquer outra coisa. A música tem as suas próprias leis, e essas são maravilhosas.

Qual o conceito que rege sua montagem de *Tannhäuser*?

Em *Tannhäuser*, quando se assiste à ópera, percebe-se que quase não existe ação. Tudo acontece no interior do ser, na alma. O que acontece no palco — ao menos, o que eu busco mostrar — são almas em comoção. São as almas o que se vê no palco. Essa é a essência de *Tannhäuser*. Por isso tentei conceber um espaço cênico onde tudo é imaterial. Quase não há cenário, tudo está escuro, negro. Fora isso, o que se vê é imaterial: luz e ar. As cenas são feitas de luz e ar, de vento ou tempestades, de grandes véus. As roupas são feitas de seda falsa, que reagem ao menor movimento ou sopro de vento. Nós vemos almas que sofrem, que vivem amores e dramas. E tudo isso é transfigurado em ação, mas não por meio da matéria, e sim pelo vento, pela luz, pelo ar. Por isso enfrentamos um sério problema técnico: temos 28 ventiladores escondidos que não devem fazer barulho, para não atrapalhar a música.

O que o sr. espera encontrar no público brasileiro?

Eu sei que os brasileiros são muito musicais, qualquer um no Brasil é musical! O que não sei é o quanto Wagner é conhecido no Brasil. Eu suponho que Verdi ou Bellini estejam mais perto do caráter brasileiro, e culturalmente bem mais próximos do que Wagner. Mas não sabemos o que vai acontecer, é um desafio, por que não tentar?

A discussão política que envolve Wagner e o nazismo tem lugar?

Nesse ponto, é preciso distinguir as coisas, caso isso seja possível. Este é um tema a ser discutido, mas fora dos teatros de ópera. Dentro do teatro, a única coisa que importa é o Wagner músico.

Como foi sua experiência no Brasil, em 1992, quando dirigiu *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare, no Teatro João Caetano, no Rio?

Foi bonito, cheio de fantasia, como uma febre selvagem. ■

A moldura de uma montagem quase sem cenário (foto): roupas feitas de seda falsa movidas a ventiladores

A Ante-Sala dos Deuses

A obra dirigida por Herzog apresenta um embate tipicamente wagneriano. Por Yara Caznók

Para os amantes dos grandes dramas musicais escritos no período da maturidade artística de Wagner (*O Anel dos Nibelungos*, *Tristão e Isolda*, *Parsifal*), *Tannhäuser* (de 1845) pode ser considerado apenas uma promessa, uma espécie de ante-sala do *Walhalla*, a morada dos deuses projetada pelo compositor. Como obra de transição, *Tannhäuser* não é uma ópera tradicional, com uma sucessão de trechos auto-suficientes (árias, duetos, coros). Mas também ainda não é um drama pleno no desenvolvimento dos *Leitmotive* (motivos condutores), da melodia infinita, das transformações timbrísticas e das seduções harmônicas – pilares da revolução musical wagneriana. O que vem a ser, então, *Tannhäuser*? Apenas uma "dobradiça" entre suas obras iniciais, de perfil tradicional, e aquelas nas quais os ideais de uma Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) se tornaram possíveis? Para muitos musicólogos e analistas, esse não seria um problema.

Tannhäuser, o menestrel errante que, como Orfeu, conquista o reino humano e acede ao mundo dos deuses por meio de suas habilidades musicais, habita e é habitado por esses dois mundos. Conhece e experimenta a desmesura com Vênus, a deusa do amor, mas tenta reencontrar sua identidade na pureza humana de Elisabeth e na hierarquia de sua antiga confraria. No entanto, Tannhäuser está fadado à insatisfação, não há conciliação entre o excesso e a contenção. As cores foram maravilhosamente agenciadas por Herzog nessa montagem: o vermelho intenso do *Venusberg*, o reino de Vênus, e o branco como cor do terreno Wartburg de Elisabeth, traduzem, musical e perceptivamente, a consciência dessa dilaceração. Um vermelho transbordante, ilimitado, quase em "estado líquido", invade nosso campo perceptivo e, mesmo após sua desaparição, permanece em nossa memória, impregnando o branco e maculando-o.

Examinar um ser híbrido, com características do passado e embriões do futuro, já seria justificativa suficiente para legitimar sua existência e sua importância histórica. O ouvinte deve apenas evitar o risco de cair em uma espécie de "limbo perceptivo", tanto pelo fato de *Tannhäuser* não ser uma ópera tradicional, como por não constituir um drama musical. Assim, podemos tomar o percurso físico e espiritual de Tannhäuser como metáfora de uma vivência auditiva tipicamente wagneriana: a oscilação entre o definido, o "já constituído" e o potencialmente amorfo. O embate entre essas duas forças não deve ser eliminado ou "resolvido", pois é constitutivo de todo e qualquer trabalho artístico.

NOTAS

A terceira via do jazz

Com edição paralela no Rio e SP, Chivas Festival valoriza a contemporaneidade e os músicos de exceção. Por João Marcos Coelho

A terceira via não só existe como pode proporcionar uma avenida bastante fértil para o jazz do terceiro milênio, nisso incluídos não só músicos, como público. Há quem a chame de pós-moderna, já que a ordem é deglutir todos os sons, e não apenas o da sacrossanta trindade do jazz formada por Satchmo-Duke-Bird (ou Armstrong-Ellington-Parker). E mais: abolir o que a tradição instituiu como alta e baixa cultura (ou grande música e música popular) e exercer a liberdade criativa sem limites ou camisas-de-força de qualquer tipo. Rotular pouco importa, mas que é saudável, é. Cariocas e paulistas poderão conferir tudo isso ao vivo nas noites do Chivas Jazz Festival, em sua segunda edição anual. A notícia é excelente, já que, desde o advento do free nos anos 60 – radicalizado num "free total" nos 80, ao contato com a vanguarda de concerto –, as discussões e eternos embates do mundinho do jazz giravam em torno dos males e benefícios das posturas conservadora e revolucionária. Na última década, então, com a ascensão e hegemonia mercadológica de Wynton Marsalis, o conservadorismo parecia ter vencido a tudo e a todos.

Numa outra perspectiva, esse festival também rompe a pasmaceira eclética techno-jazz-pop que tem campeado pelos palcos brasileiros. Dessa vez, brasileiros de destaque tocam jazz de verdade – casos de Mauro Senise e de Tutty Moreno, este com Proveta e Rodolfo Stroeter. A escalação providenciada pelo produtor Toy Lima toma o cuidado positivo de trazer músicos com suas formações permanentes, e não com instrumentistas catados aqui e ali nos Estados Unidos. O que conta é a contemporaneidade. Os mais experientes são o saxofonista Archie Schepp (participou de uma gravação-chave de Coltrane, *Ascension*) e o contrabaixista Dave Holland (tocou e gravou com Miles Davis nos anos 70), além do flautista James Newton. Entre novas cabeças abertas para o – neste caso, bem-vindo – ecletismo, estão o trombonista Steve Turre (capaz de atrair grandes parceiros, como o pianista Stephen Scott, o contrabaixista Buster Williams e o baterista Victor Lewis), bem como o guitarrista Bill Frisell, de CD novo em edição nacional (*Blue Dreams*).

Duas cantoras, Carmen Lundy e Ann Dyer, atravessam momentos diferentes na carreira. Ambas têm excelente voz e dominam o *métier*. Ann, de seu lado, ainda está na fase de chamar atenção. No CD *Revolver*, recém-lançado nos EUA pelo selo Premonition, ela simplesmente devora e devolve algumas das melhores canções dos Beatles, num autêntico *tour de force* que a deixa à beira do abismo: quem deglutir em seguida e quais caminhos próprios adotar? O caso de Carmen Lundy, com seu CD *Old Devil Moon*, é diverso. Mais amadurecida, ensaia trilhas originais, nem sempre da melhor qualidade.

FOTOS DIVULGAÇÃO

A grande estrela do festival, sem a menor dúvida, é o trompetista Dave Douglas, 38 anos, ganhador de praticamente todos os prêmios das revistas especializadas do ano passado, incluindo os de melhor CD, por *Soul on Soul* (BMG, tributo à pianista Mary Lou Williams), melhor trompetista e melhor compositor. Ele é a prova viva de que o músico de jazz atual não precisa cravar os ouvidos só no futuro ou só no passado. Trabalha simultaneamente com oito formações totalmente distintas, que merecem ser listadas. São elas: um quarteto e um sexteto *mainstream*; a maravilhosa formação de câmara com que comparece em *Charms of the Night Sky*, praticamente com violino, acordeão e contrabaixo; a de seu Tiny Bell Trio, com guitarra e bateria; a do quinteto Parallel Words, com violino, violoncelo, contrabaixo e bateria; o noneto Witness; o sexteto Dave Douglas Ensemble; e o quarteto do álbum duplo *Sanctuary*, que inclui um *sampler*. Correndo por fora, mais dois projetos especiais: o Douglas-Han Bennink Duo, com percussão, e o multicultural quarteto Satya, com Myra Melford (harmonium), Samir Chatterjee (tablas) e Snghamitra (tamboura).

O trompetista e libertário Dave Douglas (à esq., em destaque), a vocalista Carmen Lundy (abaixo) e o guitarrista Bill Frisell (à dir.): jazz de verdade

Onde e Quando

Chivas Jazz Festival, de 6 a 9, às 21h. São Paulo: DirectTv Hall – av. Jamaris, 213, tel. 0++/11/3191-0011. Ingressos de R$35 a R$54. Rio de Janeiro: Garden Hall – av. das Américas, 3255, tel. 0++/21/431-5527. Ingressos de R$20 a R$50

O que isso quer dizer? Simples, como o próprio Douglas afirma no texto que assina em seu mais recente CD, *A Thousand Evenings*: o exercício pleno da liberdade. Ele não apenas cita Steve Reich, Luciano Berio e Harry Partch com a mesma familiaridade com que lembra Ellington, Stevie Wonder, Mingus ou Mancini: ele os destila em suas diversas formações, ao mesmo tempo em que injeta uma originalidade que espanta até os mais avisados. O único erro da produção do festival foi ter escolhido a formação mais previsível de Douglas (o sexteto *mainstream*) entre as listadas acima. Pena, porque o quarteto de *Charms of the Night Sky* é emocionante, como confirmam o CD *Dave Douglas* (1998), do selo alemão Winter & Winter, e o recentíssimo *A Thousand Evenings*, já pela BMG. O mais sintomático é que Douglas sequer escolhe aquela que considera sua formação preferida entre as dez com as quais convive. É como se, à maneira de um Picasso, ele construísse o som com base em inúmeras abordagens, algumas delas até conflitantes entre si. Ora, se isso é ser jazzista pós-moderno, então o rótulo tão discutido pela intelectualidade nos últimos tempos é, ao menos nesse caso, adequado. Presente, passado, futuro – tudo cabe na ótica de Douglas. Ele é, de fato, o grande músico de jazz do momento. Já é tempo de um Dave Douglas Jazz Festival, com suas dez diferentes bandas.

Meio-soprano e algo pop

Anne Sofie von Otter soa despojada ao lado de Elvis Costello

Por dez anos, o inclassificável Elvis Costello se contentou em contemplar Anne Sofie von Otter, a quem assistiu pela primeira vez em um número de Berlioz, até fazer da simpática *mezzo-soprano* sueca seu novo par musical. O encontro está neste que é o álbum mais inesperado da carreira dela depois de uma incursão por Kurt Weill. Despojada no figurino, Von Otter, tantas vezes premiada por aparições no mundo lírico (óperas, oratórios, *Lieder*), acaba de descobrir as delícias, os confortos e os privilégios de uma produção pop. Aprendeu a lidar com o instrumento sutil que é um microfone, modulou a língua num inglês persuasivo e esculpiu a voz sem a projeção exigida por palcos italianos. Crescida em meio monárquico-socialista, ela se comporta com generosidade de nobre benquista. Deixa-se conduzir pelo forasteiro, pisa firme em solo estrangeiro, canta com espírito esses temas de aparente singeleza e modéstia, em cujo rastro se desvelam histórias inteiras. Estranho à primeira escuta, o disco cresce com seguidas audições. Von Otter contribui com resquícios de melancolia folk e de um complexo jazz nórdico, recursos naturais da fria Estocolmo onde nasceu. Costello é a prova da unidade possível em meio à esquizofrenia. Há espaço para leveza (*Rope* e *Green Song*), volúpia (*Don't Talk* e *Shamed into Love*), dor (*Go Leave* e *This House Is Empty now*) e nostalgia (*Just a Curio*). São 18 canções memoráveis. – REGINA PORTO • ***For the Stars*, Von Otter & Costello (DG/Universal)**

A cantora e o compositor: par imprevisto

Gafieira bem estruturada

O primeiro solo do vibrafonista, bandleader e agora vocalista suingado Guga Stroeter vai aos primórdios do jazz, passa pela era do livre trânsito de músicos e idéias na ponte Havana-New Orleans e monta o melhor triângulo da música pop via três Américas. Sotaque latino e ritmos ensolarados ganham cor com claves negras e tambores batá, samba-rock e soul nacional, bossa eletrônica e língua hip-hop. O baile ferve com DJs (Xerxes), rappers (Camorra), crooners (Tutti Baê) e stars (Simoninha). Com produção de Arto Lindsay e Kassin, é gafieira que se leva a sério. – RP • ***Salsa Samba Groove*, Guga Stroeter (Trama)**

Francofonia à inglesa

As irmãs Hélène e Célia Faussart, batizadas Les Nubians, são a representação afro-francesa do acid jazz, mistura pop, soul, funk e hip-hop. Cantam, claro, em francês (menos em *Sugar Cane*), mas a base é anglo-americana. A sonoridade se afina com grupos como Everything but the Girl, Matt Bianco e The Style Council, bem como com a solista britânica Sade, de quem fazem a versão traduzida de *Sweetest Taboo (Tabou)*. Cúmplices de rappers nova-iorquinos, lembram as afro-belgas do Zap Mamma. Malicioso, sedutor, o CD pode durar uma temporada. Mas já está bom. – RP • ***Princesses Nubiennes*, Les Nubians (Virgin)**

Com o diabo no corpo

Em disco MTV, Cássia Eller reafirma o rock de primeira e surpreende no samba, no rap e no mangue. Faz a anti-Madalena em *Non, Je ne Regrette rien* (ex-Piaf), a falsa ingênua de *Malandragem* (Cazuza) e a exemplar mal-educada em *Top Top* (Mutantes). E alicia grandes parceiros: o titã Nando Reis, o violonista Luiz Brasil, o rapper Xis e a usina Nação Zumbi. Há requinte no naipe de percussão e na orquestra de câmara, em temas velhos que soam como novos na voz dessa intérprete perfeita de *Vá Morar com o Diabo* (Riachão) e *Partido Alto* (Chico Buarque). – PRISCILA SÉRVULO • ***Acústico*, Cássia Eller (MTV/Universal)**

Tentativa de controle

Essa trilha precede, no circuito local, o novo filme de Darren Aronofsky, ainda sem tradução e mundialmente distribuído como *Requiem for a Dream*. Já faz carreira-solo a música para cordas literalmente original do "controlador de máquinas" Clint Mansell, co-produzida para o cinema pelo *spalla* do Kronos Quartet, o mais informal e alternativo dos grupos de câmara, aqui à vontade com a eletrônica pós-rock. A suíte em espiral (três movimentos e 33 cenas musicais) circunda o obsessivo argumento da subjugação pela droga. – RP • ***Requiem for a Dream*, Clint Mansell & Kronos Quartet (Nonesuch/Warner)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

O herdeiro do breque

Moreira da Silva (1902-2000) por Jards Macalé dá peso ao selo independente de Thomas Roth. Produzido por Moacyr Luz, o disco tem figuração de Zeca Baleiro (vocal), Chico Caruso (narração) e Tim Rescala (sonoplastia), nas faixas *Na Subida do Morro*, *O Rei do Gatilho* e *O Último dos Moicanos*. Clássicos como *Acertei no Milhar*, *Piston de Gafieira* e *Amigo Urso* dão a essência do humor, malandragem e samba de breque de Kid Morengueira. De bônus, *Tira os Óculos e Recolhe o Homem*, parceria de Moreira e Macalé, de quando dividiam palco. – ADRIANA BRAGA • ***Macalé Canta Moreira*, Jards Macalé (Lua Discos)**

Bela fotografia

As gravações da violoncelista inglesa Jacqueline du Pré (1945-1987) revelam dimensões da música despercebidas por outros intérpretes. A paixão de seus concertos leva a impressão de uma arte criada ao vivo. Em dez anos de carreira, interrompida pela esclerose múltipla, deixou registros que estão para a música como a fotografia para a vida real. Neste disco, ela sola o *Concerto nº 1* de Saint-Saëns e o *Cello Concerto* de Dvorák, cuja trágica alma tcheca ressurge no maestro Sergiu Celibidache. Inédito e antológico. – LUIS S. KRAUSZ • ***Concertos para violoncelo de Saint-Säens e Dvorák*, Du Pré, Barenboim, Celibidache (Teldec)**

O arco da viola

Ex-integrante do grupo Rumo, Fábio Tagliaferri lança 11 novas parcerias com, entre outros, Luiz Tatit, Arnaldo Antunes e Paulinho Moska, presentes no CD. Seu instrumento incomum na MPB, a viola de arco, contribui para uma sonoridade singular, às vezes repleta de lirismo – caso de *Silêncio* (com Mônica Salmaso) ou *Choro a Dois* e *Show* (Ná Ozzetti). A execução de arranjos de câmara seus, primorosos, compete a músicos virtuoses, como Fábio Torres (piano), Swami Jr. (violões), Mané Silveira (sax), Toninho Ferragutti (acordeão) e Marcos Suzano (percussão). – AB • ***Só Um é muito Só*, Fábio Tagliaferri (Atração)**

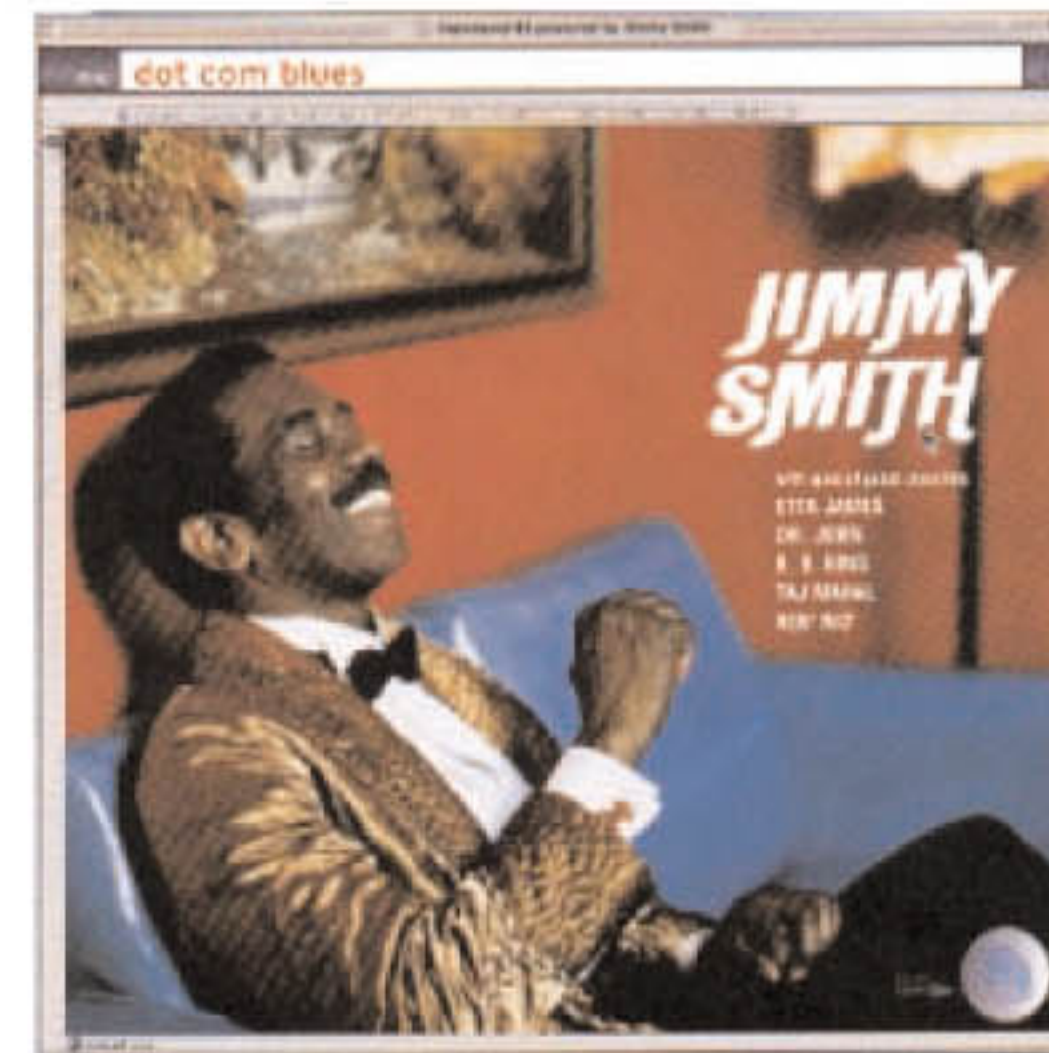
In memoriam

A *missa de requiem* é uma tradição dos compositores românticos que Verdi retomou, em 1873, por ocasião da morte do escritor Alessandro Manzoni. A meio caminho entre o teatro e a igreja, a obra tem como pano de fundo o texto litúrgico em latim, e reelabora elementos operísticos num gigantesco painel emocional. Para o centenário da morte do compositor, Valery Gergiev, diretor da orquestra e coro do Kirov, reuniu Renée Fleming e Olga Borodina, Andrea Bocelli e Ildebrando D'Arcangelo nessa belíssima interpretação. – LSK • ***Requiem de Verdi*, Fleming, Borodina, Bocelli, D'Arcangelo (Philips)**

Lenda viva

Jimmy Smith mistura blues e funk com clássicos verdadeiros

Com 46 anos de maestria e 75 de idade, Jimmy Smith com freqüência empresta o suingue de seu órgão Hammond a música e gêneros alheios. Patrimônio vivo do groove, nesse seu mais recente disco ele volta ao blues, conforme já havia feito em *Six Views of the Blues* (1958) e *Jimmy Smith Plays the Blues* (1963). Grande herói da música negra dos anos 60 e 70, quando mesclou o requinte do jazz com o suingue do funk e soul, Jimmy hoje em dia é reprocessado por DJs, e discos seus já são clássicos verdadeiros. Fora do habitat, Smith mostra classe também no blues – o que já se sabia desde 1965, quando ele fez uma versão antológica para *Got My Mojo Workin'*, de Muddy Waters. *Dot Com Blues* traz participações de estrelas do ramo, como Etta James e B. B. King, mas quem faz mais bonito é Taj Mahal, em *Strut*. Por associação imediata ao funk, ouvi-lo no blues faz o corpo pedir coisas fundadoras, como *Root Down* (disco de 1972, em que os Beastie Boys beberam alguns grooves) ou a trilha para *Any Number Can Win* (1963). Para ansiosos por um groove pulsante, o disco traz uma regravação da instrumental *Eight Counts for Rita*, a melhor do disco, ainda que não supere o original, de 1978, mais bluseiro. Jimmy brinda jazzófilos com uma versão sua de *Mood Indigo*, velho clássico de Duke. O disco abusa um pouco nos solos de guitarra, mas isso faz parte do blues e não chega a comprometer. Merecem atenção o baixo de McBride e a bateria de Mason. – RAMIRO ZWETSCH • ***Dot Com Blues*, Jimmy Smith (Universal)**

O mestre do órgão Hammond: fonte de suingue

Teatro de costumes

Frederica von Stade apresenta programa perfeito para seu registro vocal

A *mezzo*-soprano norte-americana Frederica von Stade volta a São Paulo para duas récitas no Teatro Municipal (dias 11 e 13, às 21h), com coro e orquestra da casa dirigidos por John McGlinn. Traz árias de óperas sérias e ligeiras e de operetas, do repertório de Ambroise Thomas, Mozart, Offenbach e Lehar, compositores que têm em comum o bom humor, a sátira e a crítica de costumes – repertório perfeito para o registro da cantora. Colocada entre o mais agudo soprano e o mais grave contralto, a voz de *mezzo* foi muitas vezes identificada como um meio-caminho entre os mundos aéreo e subterrâneo, servindo, sobretudo, à representação de sentimentos terrenos. As nuances escuras e aveludadas do timbre costumam personificar amas e mães, enquanto sua dramaticidade tem dado vida a malvadas, pecadoras e mal-intencionadas de toda sorte. Já as vozes mais leves e brilhantes do registro, dotadas de graves esplendorosos e capazes de incursão em domínios de sopranos, têm encarnado personagens ágeis e maliciosas, espertas, curiosas e, sobretudo, realistas. Frederica von Stade pertence a esse tipo de *mezzo*, e sua flexibilidade vocal, sua figura elegante e sua inteligência dão vida a papéis que vão desde os rapazinhos das óperas de Mozart, Donizetti e Strauss (os chamados *trousers roles*), às sabidíssimas heroínas de Rossini. Notável no repertório francês do século 19 e moderna representante das competentes *cantatrices* do Oitocentos na ópera séria e na cômica, com seu registro próximo da fala ela faz uma Mélisande ideal, concentrando na voz da heroína de Debussy a tensão profunda e a rarefação do diálogo amoroso. Em sentido oposto, caminhou "com as pernas de Lulu" para o universo expressionista de Berg e Weill. Conhecida nos grandes palcos do mundo, com um sem-número de discos gravados e outro de prêmios acumulados, ela agora se dedica à ópera contemporânea e a outras mídias, como a televisão. Querida do público onde quer que esteja, a sorridente Flicka (como é chamada), há uns anos, vista de jeans e camiseta num carro cheio de crianças, provocava o seguinte comentário: *"Voilà Frederica, la bienheureuse"*. Na ocasião, protagonizava *Cendrillon*, de Massenet, no teatro La Monnais de Bruxelas. – ANNA MARIA KIEFFER

Flicka, meio-soprano: a voz espelha a alma

Personagem reunificada

Notável em Kurt Weill, performer alemã faz recital de canções sem lei ou hierarquia

Ute Lemper possui uma voz imagética. A imagem sonoro-cinética da cantora e atriz alemã deve projetar contornos inéditos à cidade de São Paulo, onde se apresenta no Teatro Cultura Artística (dias 25, 26 e 27). É uma artista completa, segundo dizem. E inquieta e ousada demais para ser apenas completa. Ute não se prende a fórmulas ou a máscaras: quanto mais as retira, mais elas se reproduzem. *Performer* de mil faces, é mil mulheres e apenas uma, fêmea ancestral futurista. No seu canto, palavras adquirem cor, textura, concretude; expressionismo e lirismo caminham juntos. Mutante, replicante, cabaretista, a potente camaleoa subjuga as platéias do mundo pela originalidade, pela força única e personalística de suas interpretações. Ute não provoca: perturba. Na inflexão de sua voz, *Lieder* e *Sprechgesang* coexistem em paz e sem mescla, num contraste de surda tensão, num jogo de equilíbrio-desequilíbrio que flui com leveza pelos olhos e mãos da *performer*. Cada apresentação sua é inesquecível. É como se todo o peso da música ocidental, erudita e popular, não passasse de um breve sopro, de um fugaz levantar de sobrancelhas. Brecht-Weill, Luciano Berio, Tom Waits, Nick Cave, Michael Nyman: todos convivem em seus concertos, performances e discos com irrepreensível coerência. No Brasil, onde a espera um celeiro criativo, ela monta um repertório de canções sem categorização ou hierarquia musical. A língua alemã, tão rica e farta na ossatura das consoantes, talvez possa se confrontar com a brasileira, longa e sonora nas vogais da alma. Marlene Dietrich presenteou a platéia brasileira com *Luar do Sertão* quando esteve por aqui. Em se tratando da também sagaz Ute Lemper, os contrastes podem se multiplicar ainda mais, se acentuar e também se complementar. Músicos locais agradecem a ilustre visita. – SUZANA SALLES

A cantora Ute Lemper: voz imagética

FOTOS DIVULGAÇÃO

A MODERNA DE ÉPOCA

Com frescor e invenção, a cantora Ná Ozzetti revisita clássicos da música brasileira dos anos 30, 40 e 50

Por Vilmar Bittencourt

Há mais de 30 anos, festivais de música brasileira eram numerosos e se assentavam na revelação de talentos perenes e de canções logo alçadas à clássicos populares modernos. Embora bem menos feliz, o mais recente festival no gênero (rede Globo, 2000) rendeu ao menos uma preciosidade: o recém-lançado CD da cantora paulistana Ná Ozzetti, cuja produção é parte do prêmio conferido à melhor intérprete da edição. Ná defendeu *Show*, a bela composição de Luiz Tatit e Fábio Tagliaferri, cuja melodia reveste como um lamento a triste ironia da letra, que evoca uma "voz sem coral" ("É só uma voz, a minha voz, sem coral/ Cadê o coral?/ Cantava aqui, estava aqui/ Cadê o pessoal?"). Seria uma premonição do saldo solitário do festival que deu à cantora reconhecimento e projeção nacional?

Show é a 14ª e última faixa de disco homônimo (Som Livre), e vem precedida de sambas e sambas-canções ilustres, de um período que vai de 1929 (*Linda Flor*, de Henrique Vogeler, Luiz Peixoto e Marques Porto) a 1958 (*As Praias Desertas*, de Tom Jobim). Pesquisadas e definidas por Ná, Renato Leite e Ricardo Tacioli, as faixas restantes se harmonizam com a canção catalisadora do álbum sem sombra de conflito de gerações – fato que muito deve envaidecer seus autores. Afinal, *Show* se integra de igual para igual nesta que é uma coletânea com alguns dos melhores títulos compostos no gênero em três décadas de ouro da música brasileira. Há autores como Fernando Lobo (*Chuvas de Verão*, 1949), Dorival Caymmi (*João Valentão*, 1953) e duplas afinadas como Ary Barroso e Luiz Peixoto (*Na Batucada da Vida*, 1934) e Noel Rosa e Vadico (*Último Desejo*, 1937).

Ná Ozzetti, ela mesma uma compositora competente, não dispensou dois mitos femininos da música popular – Maysa (*Meu Mundo Caiu*) e Dolores Duran (*Não Me Culpes*). Corajosa, fez mais: regravou canções que fizeram história nas vozes de Isaura Garcia (*Mensagem*, de Cícero Nunes e Aldo Cabral), Dalva de Oliveira (*Segredo*, de Herivelto Martins e Marino Pinto), Carmen Miranda (*Adeus Batucada*, de Sinval Silva) e Elizeth Cardoso (*Canção de Amor*, de Chocolate e Elano de Paula).

A árdua tarefa de recriar esses sucessos, cujas gravações originais tendem a ser definitivas, foi desempenhada com brilho pela cantora que estreou em 1979 no grupo Rumo, cantando o sambista Sinhô, e que chega ao quinto disco-solo com voz própria, absolutamente definida, já distante do canto falado característico do conjunto que a lançou. A sua atual sonoridade é um trunfo, e vem sendo trabalhada desde o primeiro vôo longe do Rumo, em 1988, chegando à mais completa forma em 1999, com o álbum *Estopim*. Para tal emancipação, contou com a colaboração do irmão Dante Ozzetti, compositor, violonista e arranjador, seu parceiro desde o fim dos anos 80.

Liderados por Dante, os músicos Kiko Moura (violão de aço), Fábio Tagliaferri (viola), Marta Ozzetti (flauta) e Caíto Marcondes (percussão) deram delicadeza e vigor a canções modernas em seu disco anterior. Agora, o mesmo grupo – ao qual se juntam Swami Jr. (violão de sete cordas e baixo), Ulisses Rocha (violões) e Toninho Ferragutti (acordeão) – desenvolve as conquistas sonoras de um estilo que pode se dar ao prazer do exercício de antigas canções e de revigorá-las com o frescor da invenção. Apenas um exemplo? A quinta faixa, *Caminhemos*, samba de 1947 de Herivelto Martins, no qual cantora e grupo, afinados também na intenção, realçam a temática do abandono por meio único da tensão estabelecida pela experiência de câmara entre voz, viola e violões. Tudo parece convergir para Ná, cuja magnetismo, inflexão vocal e dom natural permitem-lhe cantar uma época como se essa fosse só sua.

Show é a inspiração, a metáfora e o título do quinto CD (no alto) de Ná Ozzetti (acima), o primeiro lançado pela gravadora Som Livre: três décadas de ouro da MPB

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
ERUDITO	**Kurt Masur** (*foto*) rege a Filarmônica de Nova York em São Paulo. Soprano: Christine Brewer.	Wagner – *Die Meistersinger*; Shostakovich – *Sinfonia nº 1*; Tan Dun – *Water Percussion Concert*; Strauss – *Don Juan*; *Quatro Últimas Canções*; *Till Eulenspiegel*; Bruckner – *Sinfonia nº 4*.	Parque do Ibirapuera, pça. da Paz; Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++11/3337-5414, São Paulo, SP.	Dia 17, às 11h, Ibirapuera dia 18, às 20h30, e dias 19 e 20, às 21h, Sala São Paulo.	É uma das últimas chances de ver Kurt Masur à frente da Filarmônica de Nova York, da qual é diretor musical desde 1991 – o maestro, que deveria ter regido a OSESP no ano passado, mas cancelou na última hora, será substituído por Lorin Maazel a partir do ano que vem.	No caráter brincalhão do poema sinfônico *Till Eulenspiegel* (narração musical das estripulias de uma espécie de Pedro Malazartes germânico) – o próprio Richard Strauss escreveu que a obra foi "construída segundo antiga maneira marota, em forma de rondó, para grande orquestra".	Ouça o CD da Filarmônica de Nova York, regida por Kurt Masur, tocando algumas obras de Richard Strauss que vai interpretar no Brasil, como *Don Juan* e as *Quatro Últimas Canções*. Selo Teldec.
ERUDITO	O violonista paulista radicado em Londres **Fabio Zanon** (*foto*) toca com a Orquestra Experimental de Repertório, regida por Paulo Nogueira.	Albeniz – *Abertura Triana*; Rodrigo – *Concierto de Aranjuez, para violão e orquestra*; Dvorák – *Sinfonia nº 8*.	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/222-8698, em São Paulo, SP.	Dia 3, às 17h. Ingressos de R$ 5 a R$ 8.	Verdi não é a única efeméride importante de 2001 – o concerto de celebração do centenário do compositor espanhol Joaquín Rodrigo marca a estréia, à frente da OER, de seu novo regente assistente, o paulistano Paulo Nogueira.	Na fluência técnica e inteligência musical de Fabio Zanon – radicado em Londres desde 1990, o violonista conheceu o estouro internacional de sua carreira em 1996, ao vencer, com poucas semanas de intervalo, os concursos Francisco Tarrega (Espanha) e Guitar Foundation of America (EUA).	Bach, Tarrega e Alexandre de Faria são alguns dos autores interpretados por Fabio Zanon no CD *Guitar Recital*. Selo Naxos.
ERUDITO	O pianista **Melvyn Tan** (*foto*) apresenta-se com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Roberto Minczuk.	Mozart – *Concerto nº 20 em ré menor para piano e orquestra, KV 466*; Beethoven – *Sinfonia nº 3 em mi bemol maior op. 55, Eroica*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, em São Paulo, SP.	Dia 14, às 21h; dia 16, às 16h30. Ingressos de R$ 10 a R$ 30.	Nascido em Cingapura e radicado no Reino Unido, Melvyn Tan tem se especializado na interpretação de Mozart e Beethoven de acordo com a estética de instrumentos de época, tendo registrado vários discos no pianoforte.	Na grandeza trágica da abertura do *Concerto KV 466*, de Mozart – uma das poucas obras para piano e orquestra do compositor em tonalidade menor, era o concerto mozartiano preferido de Beethoven, que chegou a escrever duas cadências para o mesmo.	Melvyn Tan gravou os concertos KV 459 e KV 456 de Mozart com a Philharmonia Baroque Orchestra, regida por Robina Young. Selo Harmonia Mundi.
ERUDITO	A Orquestra Petrobras Pró-Música, regida por **Roberto Tibiriçá** (*foto*), tem como solista convidado o pianista irlandês Barry Douglas.	Mozart – Abertura da ópera *A Flauta Mágica*; *Concerto nº 19 para piano e orquestra*; Rachmaninov – *Concerto nº 3 para piano e orquestra*.	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 0++/21/544-2900, no Rio de Janeiro, RJ.	Dia 4, às 20h30.	Velho conhecido do público carioca, o pianista irlandês Barry Douglas tem sido constantemente chamado para tocar no Brasil devido ao vigor, vivacidade e energia que emprega em suas apresentações.	No verdadeiro *tour de force* que será a apresentação do pianista – depois de interpretar o *Concerto nº 19*, de Mozart, Douglas volta ao palco para tocar uma das mais desgastantes peças do repertório, o monumental *Concerto nº 3*, de Rachmaninov.	A coletânea *International Tchaikovsky Competition vol. 2 – The Great Pianists* traz Barry Douglas tocando *Quadros de uma Exposição*, de Mussorgsky. Selo Melodya/BMG.
ERUDITO	A violoncelista russa **Natalia Gutman** (*foto*), toca com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a batuta de Kazimierz Kord.	Tchaikovsky – *Abertura Romeu e Julieta*; Schumann – *Concerto em lá menor para violoncelo e orquestra, op. 129*; Shostakovitch – *Sinfonia nº 6 em si menor, op. 54*.	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, tel. 0++/11/3337-5414, em São Paulo, SP.	Dia 7, às 21h; dia 9, às 16h30.	Casada com o renomado violinista Oleg Kogan, Natalia Gutman é uma das principais violoncelistas russas da atualidade, tendo estreado obras de compatriotas ilustres, como Sofia Gubaidulina, Edison Denisov e Alfred Schnittke.	Na integração entre as três partes do concerto para violoncelo de Schumann – na transição para o terceiro movimento, o compositor emprega temas do primeiro e do segundo, conferindo à obra um grande senso de unidade.	No CD duplo *Schumann: Chamber Music*, Natalia Gutman toca o *Quarteto com piano op. 47* e as *Phantasiestücke* do compositor alemão, ao lado de virtuoses como Nobuko Imai (viola) e Martha Argerich (piano). Selo EMI.
POPULAR	A cantora Tuca Fernandes faz um espetáculo inteiramente dedicado a canções de **Arrigo Barnabé** (*foto*), com arranjos do próprio compositor e de Gil Reyes, acompanhada do Quinteto D'Elas.	Além de uma peça especialmente escrita por Arrigo para o quinteto, a apresentação traz as seguintes canções, todas do compositor paranaense: *Lástima*, *Instante*, *Londrina*, *Canção dos Vagabundos*, *Tamarana*, *Ibiporã*, *Jaguadarte*, *Canção do Astronauta Perdido*, *Mirante*, *Lenda*, *Cidade Oculta*, *Sinhazinha em Chamas*, *Luar*, *Coração*, *Brinco*, *Luzes e Sombras*.	Sesc Ipiranga – r. Bom Pastor, 822, tel. 0++/11/3340-2000, em São Paulo, SP.	Dias 12, 13 e 14. Horário não divulgado.	Para o espetáculo, Arrigo Barnabé escolheu, dentre suas canções, aquelas que considera mais significativas, incluindo *Lástima*, inédita em disco, de 1972, e *Luar*, valsa em memória de Tom Jobim, cuja música foi escrita em 1995, mas que só ganhou letra neste ano.	Na afinidade de Tuca Fernandes com o universo de Arrigo – a cantora, que grava neste espetáculo seu primeiro álbum-solo, trabalha com o compositor desde os anos 80, tendo participado de discos como *Gigante Negão* e *Clara Crocodilo*.	Arrigo Barnabé lançou, no ano passado, versões remasterizadas de seus antigos discos *Clara Crocodilo* e *Tubarões Voadores*, pela Thanx God, selo do próprio compositor.
POPULAR	**Egberto Gismonti** (*foto*) é acompanhado pelo Quarteto Amazônia e pela Orquestra Philarmonia Brasileira, sob regência de Gil Jardim.	Completamente formado por obras de Egberto Gismonti, o programa destaca a primeira de *Seis Sertões Veredas*, série de obras para orquestra na qual o compositor homenageia Guimarães Rosa.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 0++/11/5693-4000, em São Paulo, SP.	De 8 a 10, às 18h (dom.) e às 21h (sex. e sáb.). Ingressos de R$ 40 a R$ 100.	O Teatro Alfa está abrindo mais as portas para a música vocal e instrumental de qualidade – depois do histórico encontro de Gilberto Gil e Sakamoto, promove agora a apresentação de Egberto Gismonti com um dos melhores quartetos de corda do Brasil, o Amazônia.	Na qualidade dos músicos que integram a Philarmonia Brasileira – a orquestra é formada por membros das primeiras estantes da Osesp, além de contar, em seus naipes de sopros, com integrantes do Quinteto Villa-Lobos.	Em *Meeting Point*, a Sinfônica da Lituânia interpreta composições de Egberto Gismonti que promovem um encontro imaginário entre as linguagens de Igor Stravinsky e Heitor Villa-Lobos. Selo ECM.
POPULAR	O músico, cantor e compositor maranhense **Zeca Baleiro** (*foto*) apresenta em São Paulo o show baseado em seu terceiro e mais recente disco, *Líricas*.	O espetáculo é composto de canções como *Minha Casa*, *Babylon*, *Balada para Giorgio Armani*, *Proibida pra Mim*, *Nalgum Lugar*, *Quase Nada*, *Banguela*, *Brigitte Bardot*, *Você só Pensa em Grana* e *Blues de Elevador*.	Tuca – r. Monte Alegre, 1.024, tel. 0++/11/3670-8453, em São Paulo, SP.	Dias 16, 17, 22, 23, 24 e 30/6 e 1º/7. Horário não divulgado.	Depois de dois álbuns de estética pop, misturando ritmos brasileiros e música eletrônica, e apostando na agressividade das letras, o maranhense Zeca Baleiro surpreende em *Líricas* ao fazer um disco acústico e romântico.	Na sofisticação da letra de *Nalgum Lugar* – Zeca Baleiro musicou a versão de Augusto de Campos para um poema do escritor norte-americano e. e. cummings.	Produzido pelo próprio Zeca Baleiro, *Líricas* foi lançado pela MZA/Universal Music.
POPULAR	O cantor e compositor **Daniel Taubkin** (*foto*) apresenta o espetáculo *Daniel Taubkin e a Nação*. Convidados: Jair Rodrigues, maestro José Roberto Branco e Banda Savana, Eduardo Bid (da Funk Como Le Gusta), o bailarino José Maria Carvalho e o percussionista Fernando Falcão. Cenários de Jejo Cornelsen.	Canções de Taubkin sobre poemas – *Father* (T. Marsh), *Anos Luz* (C. Pessoa), *O Trem* (E. Villani), *Mamaeuquero* e *Cores* (F. Falcão), *Swing dos Pássaros* e *Curva de Rio* (H. Carranca), *Canta Bonito* e *Navios* (J. W. Lopes), *Capricho* (F. Varela e C. Alves), *Velhos Camaradas* (M. Quintana), *Homem de Lata* (Manoel de Barros), *Aipoké* (Gracco e R. Netylore).	Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, tel. 0++/11/3871-7700, em São Paulo, SP.	Dias 6 e 7. Horário não divulgado.	Irmão de Benjamin Taubkin, Daniel Taubkin tem consolidado sua carreira fonográfica internacional – seu CD *BRAzSIL* foi bem recebido pela crítica norte-americana e, em julho, o artista lança, na Europa e nos EUA, pelo selo Blue Jackel, mais um disco, *A Picture of Your Life*.	No bom gosto dos arranjos de Daniel Taubkin, que consegue mesclar elementos de pop e jazz a ritmos como o samba e a bossa nova, sem resvalar no kitsch nem perder o caráter essencialmente brasileiro de sua música.	O disco *BRAzSIL*, de Daniel Taubkin, conta com participações especiais de peso, como Egberto Gismonti, Dori Caymmi, Banda Mantiqueira, Thiago de Mello e Benjamin Taubkin. Selo Trama.
POPULAR	O violonista **Nicanor Teixeira** (*foto*) faz, em São Paulo, o show de lançamento de seu primeiro CD, *Nicanor Teixeira por 28 Grandes Intérpretes*, ao lado de convidados ilustres como os violonistas Turíbio Santos, Maria Haro, Vera Andrade e Paulão 7 Cordas.	Exclusivamente formado por composições de Nicanor Teixeira: *Carioca 1*; *Olhos que Choram*; *Canção Terna*; *Auto-Retrato*; *Romaria de Bom Jesus da Lapa*; *Concertante 3*; *Prelúdio 1*; *Prelúdio 2*; *Estudo 3*; *João Benta no Forró*; *Procissão*; *Mariquinha Duas Covas*; *Elegia*; *Te Enxerga, Muié*; *Estudo 2*; *Estudo Brilhante*; *Cantiga*; *Cateretê das Farinhas*; *Lembrança*.	Auditório Sesc Paulista – av. Paulista, 119, tel. 0++/11/3179-3400, em São Paulo, SP.	Dia 4, às 18h30. Entrada franca.	Aos 71 anos de idade, Nicanor Teixeira tem uma trajetória vasta – foi aluno de Dilermando Reis, atuou nas rádios Nacional e Roquete Pinto e teve suas obras editadas no exterior e gravadas por instrumentistas como Turíbio Santos e Sebastião Tapajós.	Na caleidoscópica variedade de ritmos e gêneros brasileiros presentes na obra de Nicanor Teixeira – ele já compôs lundus, batuques, cateretês, choros, sambas, valsas, modinhas e baiões.	*Nicanor Teixeira por 28 Grandes Intérpretes* está sendo lançado pelo selo carioca Rob Digital.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO FABIO ZANON: EVERTON BALLARDIN/DIVULGAÇÃO / ARRIGO BARNABÉ: MARCO AURÉLIO OLIMPIO/DIVULGAÇÃO

David Cronenberg, o cineasta de *A Mosca* e *Crash*, fala da mostra com seus filmes e objetos de cena que chega ao Brasil no Festival Carlton Arts. Por Mauro Trindade

Peças de terror e êxtase

FOTOS DIVULGAÇÃO

O cineasta (entre os carros de *Crash*): obsessão pelo corpo humano

Abaixo, Cronenberg com os instrumentos usados por um dos personagens de *Gêmeos*; à direita, uma das criaturas de *eXistenZ*; na pág. oposta, a máquina de escrever de *Mistérios e Paixões*: objetos da exposição

O canadense David Cronenberg conseguiu um feito raro: trabalhar com bons orçamentos e, ao mesmo tempo, manter uma independência criativa como poucos cineastas contemporâneos. Foi assim que construiu uma obra de rara originalidade, que será homenageada no Festival Carlton Arts, neste mês (*ver quadro*), na mostra *Mestre Maquinista: As Primeiras Obras de David Cronenberg*, que exibe pela primeira vez alguns filmes que só foram vistos pelo público brasileiro em vídeo. Serão apresentados os inéditos *Stereo* (1968), *Crimes of the Future* (1970), *Calafrios* (1975) e *Enraivecida — Na Fúria do Sexo* (1977), mais os conhecidos *Scanners — Sua Mente Pode Destruir* (1981), *Videodrome* (1983), *Gêmeos — Mórbida Semelhança* (1988) e *Mistérios e Paixões* (1991).

Além disso, a exposição *A Síndrome Cronenberg: Tudo é Permitido* traz ao país a *memorabilia* de sucessos como *A Mosca* (1986), *Mistérios e Paixões* (1991) e *eXistenZ* (1999), seu mais recente filme, que não será exibido no Carlton Arts por problemas de distribuição. São cerca de 200 pôsteres, maquetes e objetos de cena. Entre eles, as braçadeiras das vítimas de um acidente de carro de *Crash — Estranhos Prazeres* (1996), os croquis da máquina-de-escrever-monstro Mugwump de *Mistérios e Paixões*, sete "instrumentos ginecológicos para operar mulheres mutantes" de *Gêmeos*, as maquetes da mosca do filme homônimo e um dos parasitas de *Calafrios*, entre outras curiosidades.

Conhecido como um mestre do suspense e do terror, Cronenberg se distanciou rapidamente de referências que vão de Hitchcock a Dario Argento e Wes Craven. Apesar de provocar sustos em suas tramas, ele renega qualquer paixão pelo gênero. Mesmo em *A Mosca*, único de seus filmes que admite pertencer a esse universo, a preocupação do protagonista, um cientista que se transforma numa mosca humana, é descobrir uma nova ética para sua nova natureza: "Quero ser o primeiro inseto político", diz.

Filho de um jornalista com uma professora de piano, Cronenberg começou a escrever histórias de terror na adolescência, antes de se formar em Literatura na Universidade de Toronto. Após um período de aprendizado na tevê canadense e em algumas produções independentes, se tornou conhecido como "o barão do sangue" e "Dave *Deprave* Cronenberg", com seus filmes *Calafrios* e *Enraivecida*, que chegaram a influenciar *Alien — O Oitavo Passageiro* (1979), de Ridley Scott.

Com *Videodrome*, seu nome se tornou internacional. Diferentemente de sugerir uma sujeição do homem à máquina – tema constante da ficção científica que poderá ser visto na mostra do Carlton Arts *Bem-Vindo à Máquina*, com a exibição de *Tempos Modernos* e *Metropolis*, entre outros títulos –, Cronenberg aposta na tecnologia como uma extensão do humano com a qual estamos começando a lidar. "A tecnologia é uma expressão da vontade e da inventividade e criatividade humanas. A tecnologia somos nós", comenta. O tema é ainda explorado em *Crash*, no qual sexo e tecnologia (automobilística) colidem, e, mais recentemente, em *eXistenZ*, que mistura realidade e videogames (*ver texto adiante*).

Mas é a preocupação ontológica com o corpo, a matéria humana por excelência, que domina seus filmes. "Sou obcecado pelo orgânico. É por isso que minha tecnologia é toda orgânica. Meu entendimento da tecnologia é uma extensão do corpo humano. É o que há de mais forte e verdadeiro", diz o cineasta na entrevista a seguir.

O Festival

As outras atrações do Carlton Arts

Por Helio Ponciano

Diferentemente das edições do extinto Carlton Dance, o Carlton Arts não será dedicado exclusivamente a uma manifestação artística. Do dia 25 deste mês a 1º de julho, das 16h às 2h, no Moinho, em São Paulo, o festival multimídia e multicultural exibe um panorama da arte contemporânea em sua primeira edição. Além da grande mostra de cinema e vídeo *O Homem e a Máquina*, formada por cinco séries de filmes que abordam a relação homem-máquina – entre as quais a retrospectiva da obra de David Cronenberg –, outras atrações seguem a tendência para a vanguarda e o experimentalismo do Carlton Arts. O destaque são dois concertos diferentes em que o compositor alemão Karlheinz Stockhausen executa sua música eletrônica (*ver texto sobre o tema nesta edição*). O teatro é representado pelo canadense Robert Lepage – autor de peças que combinam técnicas cinematográficas e outros elementos audiovisuais com formas teatrais – e seu espetáculo midiático *The Far Side of the Moon*, que é dirigido e protagonizado por ele mesmo e terá quatro apresentações. Na dança, a paulista Renata Melo – coreógrafa que concebeu *Domésticas*, base do filme homônimo de Fernando Meirelles e Nando Olival – apresenta um novo projeto de teatro-dança, *Tempo*. A instalação interativa *Exquisite Corpse* une imagens de artistas plásticos e fotógrafos e a participação do público para montar um corpo híbrido em constante mutação. A moda também estará presente: a grife americana Imitation of Christ desfila em performance multimídia de atores e modelos. O Moinho fica na rua Borges Figueiredo, 510, Mooca, São Paulo, SP. Informações detalhadas: tel. 0++/11/3097-8687 ou 0800-13-6666 ou no site www.carltonarts.com.br.

BRAVO!: Quais objetos de cena estão sendo trazidos para sua exposição no Brasil?

David Cronenberg : São objetos de meus filmes, que não considero esculturas ou estatuetas. Gosto de pensar neles como peças arqueológicas de uma não-civilização, descobertas com profundas escavações. Não sou eu pessoalmente quem cria as peças, sou apenas um cineasta. Mas tenho uma equipe que trabalha para mim e a acompanha a cada passo.

Seus filmes são freqüentemente classificados como filmes de horror. E o sr. também já foi chamado de "o barão do sangue" e "Cronenblergh". Isso o aborrece?

Pelo contrário. É até bem-vindo. Acredito que seja uma questão de marketing ou uma preocupação dos jornalistas em classificar tudo. Definitivamente, *A Mosca* é um filme de horror e ficção científica. Costumo dizer que não penso se meus filmes são de horror, *thrillers* ou psicológicos. E quando se é um jovem cineasta, você pode se auto-intitular como "barão do sangue" ou coisa assim.

Invenção e Ruído

eXistenZ, filme inédito no Brasil, é exemplar na análise dos temas constantes na obra do cineasta. Por Pedro Butcher

David Cronenberg está entre os poucos cineastas vivos que vestem a definição de "autor" com elegância. Mantém a coerência, mas não perde a originalidade; tem uma visão de mundo, mas não faz dela uma prisão; estabelece um universo cinematográfico, mas é capaz de se soltar das amarras das fórmulas.

eXistenZ, seu mais recente filme e ainda inédito no Brasil, é o primeiro roteiro original do cineasta em 16 anos, o que não significa que as obras nesse intervalo sejam menos "cronenberguianas". Tanto no aparentemente banal *A Mosca* (uma de suas experiências hollywoodianas) quanto nos aparentemente mais sofisticados *Gêmeos*, *Mistérios e Paixões*, *M Butterfly* e *Crash* (adaptações de obras de Bari Wood, William Borroughs, David Henry Hwang e J.G. Ballard, respectivamente), Cronenberg vê a realidade como invenção do indivíduo, construção intermediada pelo desejo. Nessa construção, porém, existe sempre um ruído, que pode ser a ciência (*A Mosca* e *Gêmeos*), a droga (*Mistérios e Paixões*), a política e o sexo (*M Butterfly*), ou mesmo o metal dos carros, fetiche dos personagens do radical *Crash*.

Uma descrição como essa pode dar a falsa impressão de um autor excessivamente intelectualizado, mas Cronenberg não passa de um brincalhão. Com inteligência, não se leva a sério – daí seu flerte com um gênero (o fantástico/horror) que, como sua própria obra, está sempre na fronteira do escatológico. *eXistenZ*, nesse sentido, é seu filme mais relaxado e divertido, apesar de ter nascido de uma situação seriíssima.

Em 1995, Cronenberg foi convidado pela revista *Shift* (baseada em Toronto, onde o cineasta vive até hoje) para entrevistar Salman Rushdie, escritor condenado à morte por fundamentalistas islâmicos em função do livro *Versos Satânicos*. Rushdie vivia na época como um fugitivo, sob intensa proteção da Scotland Yard. Durante a entrevista, os dois discutiram a mais variada gama de assuntos, da perseguição fundamentalista à possibilidade de jogos virtuais se tornarem arte.

Nasceu ali *eXistenZ*. O roteiro imaginado por Cronenberg conjugaria a trajetória de Rushdie ao futuro dos jogos virtuais. O filme se passa num futuro próximo em que os jogos são "downlowdados" diretamente no sistema nervoso das pessoas por intermédio de "*bioports*", pequenos buracos na base da coluna vertebral. A base do jogo é feita de tecido animal ("*meta-flesh game pods*"), e uma espécie de cordão umbilical transporta a pessoa para o universo do jogo. Enquanto o corpo real do jogador adormece, o virtual entra em outro cenário e vive as sensações do personagem (inclusive sexuais) como se estivesse acordado. Mais que isso, cada jogador mistura sua própria experiência à do personagem do jogo, criando uma simbiose completa.

Cronenberg inventa uma cientista-artista (Allegra Gellar, interpretada por Jennifer Jason Leigh) perseguida por um grupo que tem como lema "morte ao realismo" dos jogos virtuais. Seu ponto de partida foi simples assim, mas enquanto escrevia o roteiro Cronenberg ficou tão curioso para entrar no jogo de Allegra que passou a usá-lo como elemento dramático. A ponto da fronteira entre "jogo" e "realidade" se desfazer. No fim, tudo é jogo.

eXistenZ, dirão os mais ranzinzas, é uma "obra menor". Mas, como na trajetória de todo autor que se preze, é uma "obra menor" superior a várias outras consideradas "maiores". *eXistenZ* é perfeito para se entender Cronenberg, iluminando sua trajetória de forma mais interessante que filmes mais ambiciosos como *M Butterfly* ou *Mistérios e Paixões*. E o que é melhor: divertindo.

Jennifer Jason Leigh e Jude Law em cena do filme: mediação e desejo

FOTO AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO

O sr. sente alguma afinidade com os filmes de terror de diretores e produtores como George Romero (*A Noite dos Mortos-Vivos*) ou Terence Fisher (*O Vampiro da Noite*)?

Jamais senti qualquer relação, apesar de várias vezes ter sido comparado com eles, com John Carpenter e mesmo com Alfred Hitchcock. As minhas preocupações são outras. O processo de filmagem é muito pessoal.

A ineficácia na comunicação ou mesmo a ausência de comunicação, como a dos médicos em *Gêmeos — Mórbida Semelhança*, ou a de *Scanners*, é uma dessas preocupações?

Eu poderia dizer que esse é um dos elementos com os quais sempre trabalho, de diversas maneiras. Seria uma discussão muito longa avaliar até que ponto a impossibilidade da comunicação está presente em meus filmes, mas não creio que ela esteja realmente em todos eles.

Entretanto, o corpo humano, com suas vísceras, secreções e possíveis deformações, está sempre em seus filmes. Por que a fixação?

Não é uma fixação. O corpo humano é a primeira coisa necessária para a existência humana. É o que há de mais forte e verdadeiro. Falar de nosso corpo é falar de nossa própria condição, da vida e da morte. Ninguém pode pensar de verdade em vida sem pensar em seu corpo.

Quando deixou de filmar, Ingmar Bergman afirmou que o cinema tinha se tornado a indústria do sexo e da violência. O sr. concorda com ele?

Essa é uma afirmação um tanto irônica e até engraçada, porque nos Estados Unidos o cinema sueco é sempre associado a filmes de sexo. Assim, o cinema de Bergman também tem uma certa conotação sexual nos Estados Unidos. Concordo com ele, mas não é preciso que seja assim. O sexo não precisa ser obrigatório nos filmes. O problema é que os filmes de Hollywood são feitos de uma determinada maneira que sempre inclui sexo e violência.

É por isso que o sr. nunca quis morar nos Estados Unidos e filmar permanentemente por lá?

Se eu vivesse nos Estados Unidos, terminaria fazendo filmes americanos. Não tenho interesse nisso.

Mas um filme como *A Mosca* não é bastante hollywoodiano?

Na mesma medida em que meus filmes são canadenses, eles são hollywoodianos, porque o Canadá é influenciado pelos filmes americanos. Não existe essa pureza.

Como está a produção de *Spider*, seu novo filme?

Em junho estarei em Londres para gravá-lo e por isso não vou poder ir ao Brasil ver minha exposição. É uma pena. *Spider* é basicamente a história de um esquizofrênico que deixa um hospital psiquiátrico. Será estrelado por Ralph Fiennes e Miranda Richardson.

Nesta página, mais itens da exposição: no alto, um dos parasitas de *Calafrios*, que são transmitidos durante o contato sexual; abaixo, desenho de um dos cenários de *Mistérios e Paixões*

Tiros sem alvo

Filmes como *Porcos e Diamantes*, de Guy Ritchie, rejeitam as tradicionais visões do conflito entre bem e mal, mas não avançam na discussão sobre o tema. Por Michel Laub

Robbie Gee, Ade e Lennie James em cena

FOTOS DIVULGAÇÃO

CINEMA

Ao longo do tempo, dos enredos com vilões e mocinhos aos anti-heróis atormentados por dilemas éticos, o cinema foi envolvendo a fronteira entre o bem e o mal numa névoa espessa como a de um filme *noir*, numa mistura turva em que se confundem intenções, gestos e palavras, em que a verdadeira natureza dos personagens só pode ser aferida depois de superadas suas contradições, sua falibilidade inerente, a lógica vazia de suas trajetórias. Pode-se dizer que tal sobreposição sempre existiu, como existiu na arte em geral, e que o maniqueísmo puro só ganhou e ganha espaço nos enredos mais apelativos ou ideológicos (certos *westerns* no passado, filmes "família" ou de ação à Stallone no presente), mas é difícil não enxergar em obras como *Porcos e Diamantes* (*Snatch*), de Guy Ritchie, a presença de uma visão radicalizada do tema.

Não que o filme – em cartaz no Brasil – seja original. Longe disso: em relação ao título anterior do próprio Ritchie (*Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes*, de 1999), *Porcos...* é quase uma repetição, com variações aqui e ali e piadas sobre a própria redundância: ambos são fragmentadas comédias de erros sobre o submundo do crime miúdo de Londres, com seus pequenos gângsteres, seus pequenos objetivos, seu mundo ligeiro e masculinizado. No novo filme, Jason Statham é um promotor clandestino de lutas que se vê numa confusão dificilmente resumível em poucas linhas, para a qual colaboram um negociante de diamantes (Dennis Farina), um pugilista cigano (Brad Pitt) e uma impagável plêiade de trapaceiros. Quase todas as situações de *Porcos...* são substituídas por similares: em vez da busca de rifles preciosos, agora se procura um diamante; em vez dos jogos de cartas, as apostas se dão nos ringues ilegais de boxe; em vez da cultura black power e dos ripongas plantadores de maconha, o alvo da gozação são russos e judeus, entre outros. A galeria dos personagens é similar – há os sanguinários, os trapalhões, os que se escondem sob uma fachada legal, os raríssimos sensatos. Os efeitos visuais, idem – uma estética videoclipesca que brinca com diversos registros de cores e formas. Os dois filmes fundam-se nas coincidências, nas reviravoltas, nas histórias que se entrelaçam e dirigem-se a uma chacina que serve como momento culminante.

Mas o que os faz peculiares é o seu espírito. Como em todos os títulos da linhagem revitalizada nos anos 90 – pelo Quentin Tarantino de *Pulp Fiction*, com maior destaque –, ambos parecem partir da premissa de que não faz mais sentido pôr lado a lado e valorar arquétipos do bem e do mal, incluídos aí todas as suas matizes e formatos intermediários. Num mundo como o de hoje, em que sentimentos são mercadoria, em que as imagens estão gastas, em que os clichês se multiplicam a uma velocidade incontrolável, até a procura por verdades possíveis pode rapidamente se converter em lugar-comum. Dar conta desse contexto estéril, digamos assim, não é nada fácil: fica-se entre os extremos da denúncia, que raramente escapa ao panfletarismo ou à imaturidade bem-intencionada, e a aceitação – o caminho mais utilizado e menos relevante artisticamente, dada a sua falta de ousadia.

Porcos... e seus similares talvez apostem numa terceira alternativa. Seus enredos movem-se num eterno presente, um tempo em que não cabe tradição, culpa ou qualquer sentimento prévio que não diga respeito à atividade momentânea dos personagens – no caso citado, o crime. Os poucos personagens que sinalizariam para a integração com um mundo anterior e fundado em valores éticos ou familiares – a mãe do cigano em *Porcos...*, o filho pequeno de um dos gângsteres em *Jogos...* – rapidamente desaparecem ou viram partes dessa grande engrenagem vazia. Ou então são marcadamente caricaturais – caso da personagem de Frances McDormand em *Fargo* (1996), dos irmãos Cohen, uma das diversas obras que poderiam, cada qual com suas particularidades, ser postas na lista.

Nesta pág., de cima para baixo, personagens de *Porcos...*: o ladrão jogador (Benicio Del Toro); um pugilista cigano (Brad Pitt) e dois promotores de lutas clandestinas (Jason Statham, à dir. na foto, e Stephen Graham); o gângster criador de porcos (Alan Ford, de óculos)

O Que e Onde

Porcos e Diamantes, filme de Guy Ritchie. Com Jason Statham, Brad Pitt, Benicio Del Toro, Stephen Graham, Mike Reid, Robbie Gee e outros. Em cartaz em circuito nacional

Nesta página, cena de *Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes*, de Ritchie (no alto), e Uma Thurman em *Pulp Fiction*, de Tarantino (no alto): sem chances de uma compreensão maior da realidade

É bom não confundir: não se trata de atestar, como muito já se fez, a presença de um mal quase totalizante, enfronhado em cada fresta da história. Antigamente, isso acontecia com uma *intenção*, vide títulos diversos, das décadas anteriores à "escola Tarantino", colhidos ao acaso: em *Teorema* (1968), de Pasolini, havia uma forte crítica às convenções sociais nas entrelinhas de um cenário decadente e perverso; em *Feios, Sujos e Malvados* (1975), de Ettore Scola, um conteúdo político lateral, quem sabe, num cotidiano repleto de miséria econômica e pouca disposição para o amor ao próximo; em *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, um apanhado sobre a atomização humana num universo manipulado pela onipresença tecnológica. Em tais obras, pode-se dizer, o esvaziamento ético exibido servia – nem que fosse por um instante, no campo meramente intelectual – para uma reflexão, mesmo que a reflexão não servisse para nada, na prática. Parafraseando uma conhecida fala de Edward Albee sobre o teatro: "Aqui se mostra como você é; se você não muda, o problema é seu".

Agora, o termo "mostrar" passou a ter outra conotação. Como disse o crítico Luís Augusto Fischer num ensaio sobre *Pulp Fiction*, o que se vê é o direcionamento das peripécias da história, seus desdobramentos, seus clímax e anticlímax, não para a mudança do estado psíquico ou das certezas intelectuais do espectador – ou para o divertimento sustentado por alguma rarefeita idéia –, mas para o nada. É como se se experimentasse o susto pelo susto, a surpresa pela surpresa, a exemplo da ficção de "entretenimento" (a própria *pulp fiction...*): a quase morte da personagem de Uma Thurman seria um exemplo, uma seqüência de suspense que não tem nenhum conteúdo externo à ação, não empresta nenhuma leitura à trama. Em *Porcos e Diamantes*, da mesma maneira, só há acumulação de *gags* e desdobramentos autônomos, numa estrutura circular esteticamente virtuosa, mas nunca valorativa. Nada de novo, exceto, e aqui a peculiaridade, por um truque de sotaque pós-moderno: para diferenciar seus filmes dos meros enredos de ação, os diretores os recheiam com citações (a Bíblia em *Pulp Fiction*, outros filmes em *Jogos...*) e espertezas de roteiro "sofisticadas" (fragmentação, jogos temporais), como se isso por si só fosse capaz de lhes dar substância.

Se se quiser, até é possível ver em *Fargo*, por exemplo, uma grande crítica à vida média americana. Ou em *Pulp Fiction* e *Porcos...* sátiras sobre a brutalização da vida contemporânea: nesses grandes painéis de uma sociedade imediatista e rombuda, estaria-se canibalizando o discurso que legitima o estado geral das coisas, digamos assim, por meio de uma metáfora subversiva. O problema parece residir no resultado dos filmes, naquilo que fica gravado na memória de quem o assiste em busca de um motivo, qualquer que seja. Fica tão-somente a sua camada mais visível: o divertimento. Por quê? Porque não há matizes: tudo é planificado, não há contraponto ou medida de comparação. Fica-se como um piloto de caça que perde a orientação em meio a uma manobra arrojada: se o azul imenso é a única referência – e não há mais bússola, gravidade ou acuidade visual como auxílio –, o risco é não saber para onde se está indo, se se está ou não em queda livre, para que lado fica a terra. O céu azul, no caso de *Porcos...*, é o comportamento amoral – quase sempre imoral – de todos os personagens, em todas as situações.

Isso não é "errado", claro. Lamenta-se apenas que artistas tão talentosos se contentem em falar de uma sociedade idiotizada por meio de um conteúdo e de personagens idiotizados – e parem por aí. Se mudar o mundo é utópico e nem deve ser o papel da arte, não é proibido esperar que ela ofereça a chance de uma compreensão maior da realidade. Nesse sentido, a par de suas qualidades como filme de ação e comédia, *Porcos e Diamantes* é bem mais modesto: nada que se destaque na paisagem desmaiada do mundo que mostra de forma demasiadamente acrítica.

Mathieu Kassovitz, que com *O Ódio* ganhou destaque no novo cinema francês, está na mira da crítica com *Rios Vermelhos*

Por Fernando Eichenberg, de Paris

VIOLÊNCIA INCÔMODA

Jean Reno em cena: menos engajamento

FOTO DIVULGAÇÃO

CINEMA

Em meio à numerosa produção do cinema francês, são raros os jovens diretores que alcançam um lugar de destaque. Mathieu Kassovitz — cujo novo filme, *Rios Vermelhos*, chega agora ao Brasil — conseguiu ser um deles. Seu sobrenome de origem húngara ganhou fama já aos 27 anos, ao conquistar o cobiçado prêmio de melhor direção no 48º Festival de Cinema de Cannes (1995) com o elogiado *O Ódio*, um filme cru sobre a violência entre jovens e policiais no cotidiano dos subúrbios. Indignado pela apática reação à morte do zairense Makome M'Bowole, 17 anos, numa delegacia de polícia de Paris, em 6 de abril de 1993, Kassovitz decidiu mergulhar no conflituoso universo da periferia. Sua versão, segundo ele, está resumida no momento dos créditos iniciais do filme, sob o fundo musical de Bob Marley: "Essa manhã, me acordei/ havia o toque de recolher/ essa noite, vamos queimar e saquear/ apenas para mostrar que existimos". Filmado em preto-e-branco, *O Ódio* arrebanhou dois milhões de espectadores na França e a simpatia da crítica, deflagrou debates na imprensa, lançou a carreira do ator Vincent Cassel e ganhou o prestigiado apoio público de Jodie Foster nos Estados Unidos. Ingredientes suficientes para impulsionar o sucesso do jovem cineasta.

O interesse de Kassovitz pelo cinema vem desde o berço. Seu pai, o diretor Peter Kassovitz, não só o levava para ver filmes, aos 6 anos de idade, como também lhe deu o primeiro papel, ao lado de Jane Birkin, em *Au Bout du Bout du Banc* (1979). Depois de estrear na direção com três curta-metragens,

Cenas de *Rios Vermelhos* (acima, com a dupla Vincent Cassel e Reno no papel de detetives envolvidos com diferentes investigações; e uma das poucas personagens femininas da trama) e Kassovitz (abaixo): descrição de formas radicais de tortura. A questão é saber o que o filme dá em troca disso

veio o primeiro longa, *Mestiça* (1992), considerado quase como um *remake* de *She's Gotta Have It*, de Spike Lee, uma de suas referências. Comparado com freqüência ao autor de *Faça a Coisa Certa*, *Mais e Melhores Blues* e *Malcolm X*, ele rebate: "Não sei se é algo realmente importante, ou mesmo inteligente, quando as pessoas dizem que sou um Spike Lee branco, porque elas dizem a Spike Lee que ele é um Woody Allen negro". No rastro do prêmio recebido em Cannes, lançou, em 1997, *Assassins(s)*, no qual denuncia as influências da televisão utilizando o tema de seu curta homônimo de 1992: a história de um jovem obrigado por seu irmão a se tornar um assassino. Com Michel Serrault no elenco e boas doses de violência, o filme, dessa vez, não teve o sucesso esperado. "Disseram que meu filme era um apelo ao crime. Ser praticamente considerado como um assassino me deixou furioso", queixou-se, na época.

Depois de três filmes de autor, *Rios Vermelhos*, lançado no ano passado na Europa e nos Estados Unidos, é sua primeira criação com base em uma obra adaptada. Lançado em 1998, *Rios Vermelhos*, o livro, de Jean-Christophe Grangé, alcançou eco junto ao público: vendeu rapidamente 250 mil exemplares. Kassovitz e o autor trabalharam juntos para reduzir as 400 páginas do livro a 1h40 de filme. A trama policial, baseada num fundo de eugenia e manipulações genéticas, tem como mira da vez as conseqüências da ciência. Com Jean Reno e Vincent Cassel como principais protagonistas e um orçamento de US$ 15 milhões, o filme decepcionou mais uma vez os fãs do Kassovitz de *O Ódio*. Enquanto fermenta as idéias para um novo filme (que poderá ser em torno do futebol), o diretor continua sua aventura à frente das câmeras, como ator. Acaba de finalizar as filmagens de *Eyewitness*, de Costa-Gavras, no qual interpreta um padre do Vaticano, e de estrear nas telas da França o mais recente Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Mathieu Kassovitz falou a **BRAVO!**, em Paris, às vésperas de viajar ao Sul da França para participar como jurado da edição deste ano do Festival de Cinema de Cannes.

"Sacudir as pessoas é uma função do cinema", costumava dizer, repetindo um antigo clichê de diretor engajado. Hoje, talvez pelo seu crescente interesse em entrar no mundo mágico de Hollywood, sua percepção foi nuançada: "Antes de tudo sou um diretor de cinema. Faço filmes. Se a história será política ou não, se verá depois. O cinema de comédia, de entretenimento, também é bastante interessante. Há espaço para todo mundo. Tenho vontade de contar histórias. Se elas são engajadas, ótimo. Se é uma história de amor que não tem a mínima importância política, isso não representa nenhum problema. Se é uma história de amor contada num contexto político, melhor ainda. Não é o fato do filme ser engajado que vai determinar se é bom ou não. Há muitos filmes que são engajados e que não são bons".

Se o engajamento deixou de ser prioridade, o diretor não suprimiu as imagens violentas de seus rotei-

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / KEYSTONE

Questão Delicada

A brutalidade sem sentido de *Rios Vermelhos* põe Kassovitz num dilema ético. Por Nelson Hoineff

Nos últimos cinco anos, o diretor Mathieu Kassovitz ganhou imerecida notoriedade por filmes como *O Ódio* e *Assassins(s)*, cujas doses de pretensão superavam amplamente as de talento. *Rios Vermelhos*, que à diferença dos anteriores Kassovitz não escreveu, sugere que mais cedo ou mais tarde, como aconteceu a cineastas similares como Jean-Jacques Beineix, os valores serão recolocados nos seus devidos lugares.

Sem a exegese de subleituras que não resistiriam a dois minutos de argumentação, *Rios Vermelhos* tem todos os defeitos de um filme como *Hannibal*, por exemplo — mas, desgraçadamente, nenhuma das suas qualidades. É difícil enxergar nele mais que um grotesco exercício de violência gratuita circundado por diálogos banais e clichês que atestam o pouco conhecimento pelo autor da filmografia policial contemporânea.

Baseado num best seller de Jean-Christophe Grangé, *Rios Vermelhos* é estruturado na convergência de duas investigações policiais em torno de crimes acontecidos em locais diferentes. Uma delas, conduzida por um investigador experiente e instintivo (Jean Reno, de *Nikita*, *O Profissional* e *Godzilla*), tenta descobrir a autoria de um bárbaro assassinato ocorrido nos Alpes; a outra, comandada por um jovem que antes de entrar para a polícia era ladrão de automóveis (Vincent Cassel, de *O Ódio* e *Joana D'Arc*), concentra-se nas causas da profanação do túmulo de uma criança enterrada 20 anos antes.

A simples linearidade dessa ação apontaria para uma leitura clássica do cinema policial americano, do qual a cinematografia francesa está impregnada desde os anos 70. Receitas simples, no entanto, costumam ser estragadas por maus cozinheiros; basta, por exemplo, errar nos condimentos. E os condimentos escolhidos por Kassovitz seriam condenados por qualquer garçonete de fast-food.

O diretor visivelmente sonhava com *Seven* todas as noites. Acabou fazendo um pastiche de *O Colecionador*, menos habilidoso e com o ônus da não-originalidade. A trajetória da violência explícita no cinema moderno, de Dario Argento a Wes Craven, passa por um tênue fio de navalha que deixa sempre o filme a uma fração milimétrica da mera estupidez. *Rios Vermelhos* descreve formas radicais de tortura que embrulharão o estômago dos espectadores mais insensíveis. A questão é saber o que o filme dá em troca, ou se isso é tudo. Na ponta da corrente, é claro, tudo pode ser atribuído aos vilões. Contudo, se esse desconforto não é um meio, mas um fim, então o filme estará assumindo o gosto — e, sobretudo, a ideologia — de seu personagem.

É uma questão delicada, em que *Rios Vermelhos* está envolvido até o último fotograma.

Ao lado, a tensão dos subúrbios de Paris em *O Ódio*, o maior sucesso de Kassovitz: "A violência é elemento do filme. Mas entendo se há pessoas que não desejam assisti-lo por causa disso", diz o cineasta

O Filme

Rios Vermelhos, de Mathieu Kassovitz. Com Jean Reno, Vincent Cassel e Nadia Fares. Baseado no romance de Jean-Christophe Grangé. Em cartaz

ros. Kassovitz não é fã de Quentin Tarantino. Admite apreciar seus filmes, mas descarta seu "não-discurso" sobre a violência. Nesse quesito, prefere a interpretação dos irmãos Cohen. Acusado ele mesmo de usar e abusar da violência em seus filmes, se defende: "Não concordo com essas críticas. A violência faz parte do cinema. O cinema nos permite viver outra coisa, outras sensações e emoções, e a violência faz parte disso. Em *O Ódio* ou *Assassino(s)*, ela é elemento do filme. Mas entendo se há pessoas que não desejam assistir ao filme por causa disso".

Kassovitz bebeu na fonte dos filmes de horror, de Wes Craven (*A Hora do Pesadelo*), Dario Argento (*Terror na Ópera*), Romero (*A Noite dos Mortos-Vivos*). Adora William Friedkin (*O Exorcista*); acha *Seven*, de David Fincher, um filme "magnífico", e Steven Spielberg o "mestre de todos". O diretor já disse que a inspiração do cinema francês na sua formação concerne à produção dos anos 40-50, passando depois aos anos pós-75, com os filmes de Yves Robert. Com relação à influência do cinema americano, é menos crítico e mais generoso: dos anos 30 até hoje. Três diretores foram marcantes na sua trajetória: "*Le Dernier Combat*, de Luc Besson, foi o filme que me deu consciência de que poderia me tornar um diretor de cinema. *Mean Streets*, de Martin Scorsese, é um filme que adoro, importante na questão da cinematografia, em mostrar como um filme pode emanar energia. E, sim, gosto muito do cinema de Spielberg". Entre os diretores franceses da nova geração, não esconde sua admiração por Gaspar Noë (*Seul contre Tous*).

De olho num público mais amplo, ele não nega seu interesse por Hollywood. Na época do lançamento de *Rios Vermelhos*, declarou que enviaria uma cópia às pessoas com quem trabalhara nos Estados Unidos, dizendo: "Aí está aonde cheguei. Se vocês tiverem oportunidades para mim, idéias, roteiros, é isso o que eu faço". Hoje, tenta arrefecer seu entusiasmo: "Quero fazer filmes. Se receber propostas para fazer bons filmes em Hollywood, não vejo por que não aceitar. Se não for o caso, ficarei pela França. Não há uma obrigação de se ter de ir para Hollywood. É preciso, antes de tudo, ter prazer; do contrário, não vale a pena".

Em 1995, incensado pelos holofotes de *O Ódio*, Mathieu Kassovitz explicou o seu próprio destino: "Meus pais trabalhavam no cinema. Se eles tivessem sido padeiros, eu teria sido padeiro. Como eram cineastas, me tornei cineasta". Se depender apenas da acolhida recebida por *Rios Vermelhos* (*ver quadro*), a maioria teria preferido que Kassovitz tivesse crescido em meio aos pães.

FOTO DIVULGAÇÃO

O Senador e o Dragão

O democrata Joseph Lieberman quer ser o novo Santo Guerreiro na imposição de limites etários para filmes de conteúdo adulto

Enquanto Hollywood roía as unhas por conta da greve dos roteiristas — que não houve — e da possível greve dos atores, um outro drama de grande importância para a indústria se desenrolava na igualmente cinematográfica cidade de Washington, D.C. O roteiro desse *thriller* político punha, de um lado, nosso velho conhecido Jack Valenti, *cappo* vitalício da Motion Picture Association of América (entidade que cuida dos interesses da indústria); de outro, nosso igualmente íntimo senador Joseph Lieberman, candidato a vice-presidente na chapa de Al Gore.

O enredo, como um bom filme hollywoodiano, também era previsível. Em seu papel de Santo Guerreiro (ou, dependendo do ponto de vista, Dragão da Maldade) dos valores morais americanos, Lieberman acaba de encaminhar ao congresso uma proposta de lei que torna ilegal — na qualidade de "ato expresso de falsidade" — o marketing de produtos de entretenimento (filmes, vídeos, videogames e música) fora das faixas etárias a que eles se destinam.

Nada de novo, aqui. Esse é um velho tema de campanha de Lieberman, abordado várias vezes durante a batalha pré-eleitoral. O que talvez tenha surpreendido Valenti (cujo papel nesse épico, dependendo também do ponto de vista, pode ser igualmente o de Dragão da Maldade e Santo Guerreiro) tenha sido a presteza com que Lieberman transformou em projeto de lei seus discursos de campanha — principalmente depois de uma visita a Los Angeles numa virada de ano que se mostrou mais gelada que o inverno da Califórnia (todos os chefes de estúdio deram o bolo no café da manhã "de alto nível" convocado por Lieberman).

Entretanto, a retórica de Valenti em resposta à proposta do senador democrata é quase tão surpreendente quanto a ligeireza de Lieberman — o cabeça da MPAA não está particularmente indignado com a ameaça de um controle federal sobre as práticas de marketing de uma indústria que, assumidamente, não gosta de respeitar limites etários (ou éticos). O que irritou profundamente Valenti foi o fato de o projeto Lieberman correlacionar a infração — e consequente punição — ao sistema de classificação etária criado pela própria MPAA (isto é, por Valenti) três décadas atrás. Ou seja, os estúdios e distribuidores seriam punidos por não respeitar as classificações criadas por eles mesmos.

Com lógica maquiavelicamente hollywoodiana, Valenti diz que isso é "um golpe de morte" na liberdade de ação e expressão da indústria. "É muito menos arriscado simplesmente não classificar mais os produtos", explica ele à revista *Variety*. "É o que qualquer executivo responsável faria e fará se essa lei for aprovada. A lei remove qualquer incentivo ao uso da classificação etária."

O mais interessante é que já existe um grande, enorme incentivo não apenas para o uso da classificação etária, mas a produção prioritária de filmes não-restritos a maiores de 18 anos: o dinheiro. Uma pesquisa feita pela firma de consultoria Exhibitor Relations revela que, dos 40 filmes mais rentáveis da história do cinema, apenas um terço foi classificado como "R", ou restrito a maiores de 18 anos. Nesse exato momento, o produto mais cobiçado pelos estúdios é o filme considerado "amplo", com apelo para crianças e adultos, homens e mulheres, adolescentes e maduros. Sucessos recentes como *Spy Kids* e *O Retorno da Múmia* confirmam, em milhões de dólares, que a era do filme ultraviolento, limitado a maiores de pelo menos 16 anos, acabou, vítima da única voz que Hollywood respeita — a voz do lucro.

Na montagem, Lieberman como São Jorge enfrentando o seu inimigo: dependendo do ponto de vista, seu lugar poderia ser no outro lado dessa briga. Como candidato a guardião da moral americana, o ex-candidato a vice-presidente na chapa de Al Gore bateu de frente com o chefão da indústria cinematográfica, Jack Valenti

FOTO GETTY IMAGES

Bergman por Liv Ullmann

Chega ao Brasil *Infiel*, filme baseado em um roteiro autobiográfico do diretor sueco

Thomaz Hanzon, Lena Endre e Michelle Gylemo numa história sem saída: bergmaniano

Mais de um ano depois de ser lançado em Cannes, chega ao Brasil *Infiel* (*Faithless*), dirigido por Liv Ullmann e com roteiro de Ingmar Bergman. A peculiaridade do filme é justamente o fato de a atriz de rosto marcante de *Persona* e *Gritos e Sussurros* pôr em cena o próprio diretor sueco (interpretado por Erland Josephson), confinado em seu estúdio na velhice às voltas com os fantasmas de um episódio real de sua vida. É no apropriado recurso bergmaniano de objetos e fotos que sussurram histórias – da caixinha de música que pontua emoções – que o velho Bergman recebe a visão de Marianne (Lena Endre), que passa a contar a história fatal de um triângulo amoroso em que ela, casada com Markus, um maestro de sucesso, e mãe de uma filha de 9 anos, se envolve com o diretor David (ele próprio, numa cena forte, virá encarar Bergman no fim do filme). O resultado do confronto com o passado é a visão de um velho soturno diante de uma vida carregada de emoções contraditórias, erros e dores extremas na simples busca da felicidade. O curioso é que o universo bergmaniano está lá, reconhecível todo o tempo, mas não é a sua visão que triunfa: nenhum outro filme seu é tão intenso no sofrimento, nenhum deles aparenta ser tão sem saída para seus personagens quanto esse. Para isso, foram fundamentais as intervenções de Liv Ullmann no roteiro, que fez questão, por exemplo, de pôr o diretor numa réplica de seu escritório e mantê-lo durante tanto tempo em cena e, de outro lado, investir na narrativa do passado na figura da criança, que traz tanta delicadeza ao triângulo amoroso quanto o cobre de sombras. – ALMIR DE FREITAS

Ação e Artifício

Takeshi Kitano reafirma qualidades como cineasta, mas mostra um certo maneirismo em *Brother*

Depois de mostrar o seu pouco conhecido lado comediante em *Verão Feliz* (1999), uma história atípica e doce que bem poderia ter sido estrelada por Renato Aragão, Takeshi Kitano volta à violência hiper-realista de filmes como *Hana-Bi – Fogos de Artifício* (1998): em *Brother*, que deve estrear no Brasil neste mês, o cineasta e ator japonês conta a história de um gângster de Tóquio obrigado a emigrar para a América por conta de desavenças com rivais sanguinários. Em Los Angeles, da casa de um meio-irmão americano que ganhava a vida como pequeno traficante, ele comanda a ascensão de um braço dissidente da máfia Yakuza no mercado de drogas. Daí para frente, tudo é sangue: dedos cortados, decapitações, chacinas com requintes de crueldade e rituais metódicos de tortura. Se em *Hana-Bi*, que contava o desmoronamento da vida de um policial japonês, tais cenas ilustravam com perfeição a brutalidade numa cultura contida, em que sentimentos raramente se extravasam e indivíduos podem ser esmagados pelo peso da tradição, em *Brother* o artifício se torna maneirista, por vezes gratuito, o que rebaixa o filme ao círculo mais estrito das meras histórias de ação. Apesar disso, algumas das características que fazem de Kitano um nome peculiar na cinematografia contemporânea estão lá: a interpretação "dura", desconcertante por sua quase carência de expressividade, e a direção plástica, cuidadosa, no meio-termo exato entre a velocidade americana e a placidez oriental. – MICHEL LAUB

O ator e diretor (de óculos) em cena: rituais de crueldade

FOTOS DIVULGAÇÃO

ORIGINAL, *MAS* DESTOANTE

No ousado *Tônica Dominante*, a estreante Lina Chamie erra ao apostar num cinema baseado apenas em estruturas musicais

Por Pedro Butcher

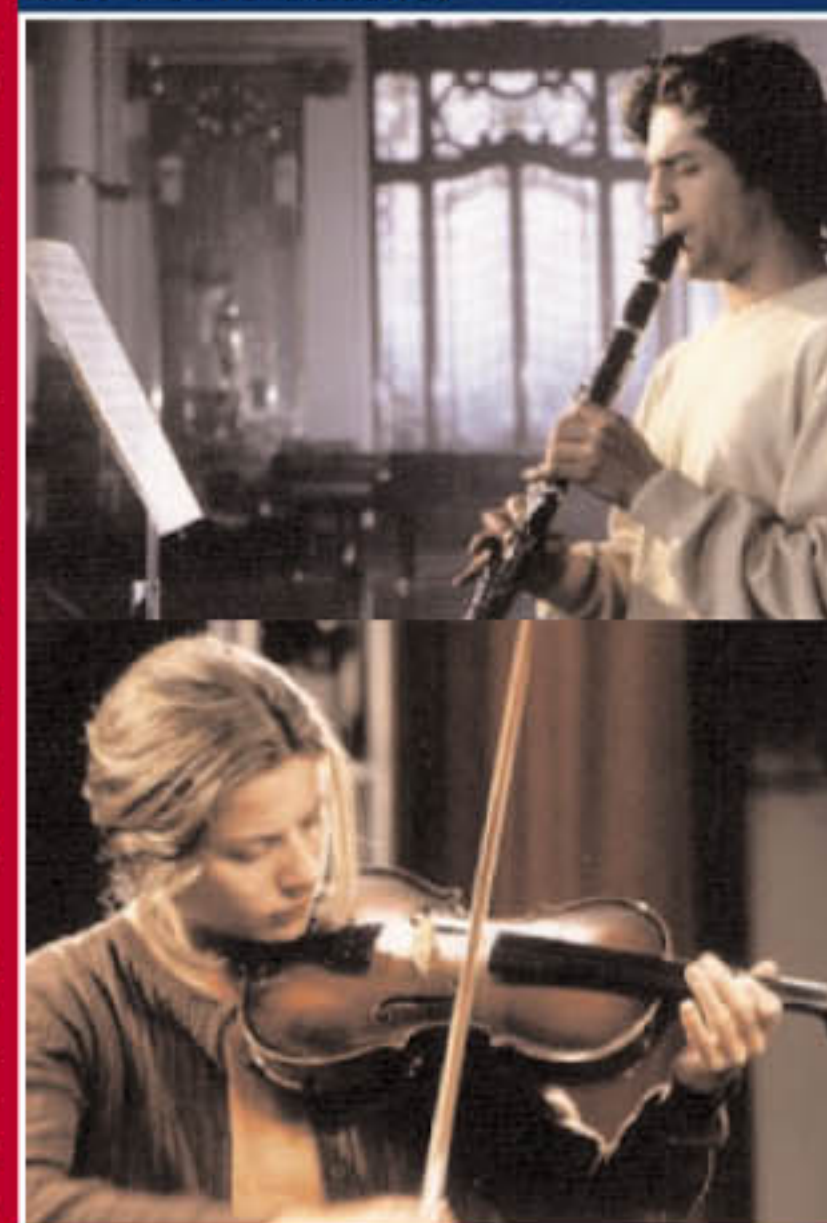
Tônica Dominante destoa do contexto da produção do cinema brasileiro atual. No bom e no mau sentido. Em seu primeiro longa-metragem, Lina Chamie não teme ser pessoal. Recusa preocupações mercadológicas, o que é sinal de coragem. Mas, ao escapar do acovardamento autoral que assombra o cinema brasileiro, a diretora parece não ter encontrado um ponto de fuga. Ela faz de *Tônica Dominante* um filme sem raízes, de pura estrutura musical, que se perde de seus objetivos depois de um começo promissor.

Há uma primeira influência evidente na narrativa pouco convencional adotada pela cineasta. Seu filme é muito semelhante a *O Gênio e Excêntrico Glenn Gould em 32 Curtas* (título estapafúrdio que *32 Shorts Films about Glenn Gould* ganhou no Brasil). Como na obra do canadense François Girard, de 1993, a música organiza a estrutura do filme. No caso de *Tônica Dominante*, o roteiro foi escrito como uma sonata em três movimentos.

Mas se a forma imaginada pela diretora e roteirista é de fato um ponto de partida diferente, interessante, falta a ela um conteúdo. E desse mal, o belo trabalho de François Girard não padece. A fragmentação de seu longa-metragem em 32 curtas estava longe de ser mera "sacação" de um apaixonado pela música. A forma, no caso, se confirmou um "par perfeito" para um conteúdo sólido: a descrição da música e da personalidade do pianista Glenn Gould, um perfeccionista que revolucionou a arte do piano. Pois falta um objeto concreto a *Tônica Dominante*, algo que evitasse a armadilha do puro formalismo.

Fernando Alves Pinto (de *Terra Estrangeira*) interpreta no filme um músico em crise. Vera Zimmerman e Vera Holtz também estão no elenco, em intervenções divertidas. Sergio Mamberti, Walderez de Barros e Livio Tragtenberg fazem breves participações especiais. O filme acompanha, com algum humor, três dias na vida do músico. Para cada dia apresenta cores dominantes distintas, como se seu estado de espírito contaminasse cenários e figurinos. Uma idéia que já encontrou expressões mais felizes, apesar do ótimo trabalho da fotógrafa Kátia Coelho. Também a seleção musical é um reflexo interior do estado do protagonista. E nesse ponto, mais do que na direção do filme, Chamie talvez tenha encontrado uma voz original.

Ao longo de *Tônica Dominante* o ouvido do espectador é brindado com longos trechos de obras de Schubert, Schumann, Bach e Satie, entre outros compositores, reproduzidos com qualidade perfeita (uma dica, no caso, é escolher o cinema para assistir a esse filme pela qualidade do som). Mas o que se ouve não basta para fazer de *Tônica Dominante* cinema. Não é propriamente a falta de história que esvazia o filme de Chamie, mas a falsa noção de que é possível fazer um filme com base em um esqueleto musical, exclusivamente. *Tônica Dominante* deixa a música solta no tempo e no espaço.

De qualquer forma, o filme vale como aposta de uma cineasta que carrega visível paixão pela música e pelo cinema. Lina Chamie não tem medo de se arriscar e pode, no futuro, adquirir maior solidez para traduzir sua paixão. Vale a pena esperar por sua próxima obra.

Fernando Alves Pinto e Vera Zimmerman em cena: notas soltas no tempo e no espaço

FOTOS CAROLINA ANDRADE/DIVULGAÇÃO

Tônica Dominante, filme de Lina Chamie. Com Vera Holtz, Sergio Mamberti, Walderez de Barros e Livio Tragtenberg. Estréia prevista para este mês

Os Filmes de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Deu a Louca nos Astros** (*State and Main*, EUA/França/Canadá, 2000), 1h45. Comédia.	Direção: do dramaturgo **David Mamet**, também diretor de **Oleanna** e **Cadete Winslow**. Produção: El Dorado Pictures/Filmtown Entertainment/Green/Renzi/ Hilltop Entertainment (Canadá)/ UGC International (França).	William H. Macy, Alec Baldwin, **Rebecca Pidgeon**, **Phillip Seymour Hoffman** (*foto*), Sarah Jessica Parker.	Numa pequena cidade americana, cineasta (Macy) tenta levar adiante seu filme, mas enfrenta a crise artística do seu roteirista (Hoffman) e o envolvimento de seu astro (Baldwin) com uma menor de idade, entre outros obstáculos.	É uma deliciosa sátira ao método hollywoodiano: a indústria do cinema e suas vaidades, suas contradições, sua insensatez e, por vezes, seu absurdo. Tudo temperado com a maestria na construção de diálogos que é característica de Mamet.	Na forma leve, mas contundente, como Mamet conduz um tema já tratado satiricamente por Robert Altman (em *O Jogador*) e pelos irmãos Cohen (em *Barton Fink*), entre outros.	"*Deu a Louca nos Astros* mostra um lado diferente de David Mamet. É uma sátira hollywoodiana com a mordida afiada que se espera do dramaturgo tornado cineasta, mas é também um filme de inesperada doçura." (*San Francisco Chronicle*)
	Beijos Proibidos (*Baisers Volés*, França, 1968), 1h30. Comédia dramática, reestréia.	Direção: de **François Truffaut**, safra 1968, filmando pela terceira vez seu alter ego Antoine Doinel. Produção: Les Films du Carrosse/Les Productions Artistes Associés.	**Jean-Pierre Léaud**, **Claude Jade** (*foto*), Daniel Ceccaldi.	O eterno adolescente Antoine Doinel (Léaud) cai no mundo real na Paris dos anos 60, aprendendo sobre a vida e o amor ao longo de vários empregos disparatados (porteiro, detetive, vendedor de sapatos).	Vale conferir o menos estruturado, menos ambicioso e mais plástico dos filmes do "ciclo Doinel", de Truffaut.	No cenário: Paris antes dos "acontecimentos de maio", liricamente fotografada por Denys Clerval.	"Agradável e visualmente encantador, repleto de observações precisas e interpretações sensíveis que evitam a banalidade." (*Variety*)
	Pollock (EUA, 2000), 2h02. Drama.	Direção: de **Ed Harris**. Produção: Brant-Allen/Fred Berner Films/Zeke Productions.	**Ed Harris** (*foto*), Marcia Gay Harden, Amy Madigan, Val Kilmer.	O apogeu e a queda do pintor norte-americano Jackson Pollock (1912–1956), expoente do chamado Expressionismo Abstrato, interpretado por Harris. Baseado na biografia escrita por Steven Naifeh e Gregory White Smith.	Pelo poderoso drama de um gênio conturbado, colorido por interpretações de primeira: a do próprio Harris e a de Marcia Gay Harden, que vive a pintora Lee Krasner, sua mulher, papel que lhe valeu o Oscar de Atriz Coadjuvante.	Nos personagens reais do establishment americano das artes plásticas: o crítico Clement Greenberg (Jeffrey Tambor) – que aparece no filme como Clem, sujeito rigoroso e leal a Pollock – e a mecenas Peggy Guggenheim (Amy Madigan), mostrada com pouca simpatia.	"O poderoso filme biográfico feito por Ed Harris pode ser a primeira produção sobre um pintor que transcende o sentimentalismo dos clichês encontrados em filmes que tentam revelar os mistérios da criação artística." (*The New York Times*)
	Bicho de Sete Cabeças (Brasil, 2000). Drama.	Direção: da estreante **Laís Bodanzky**. Produção: Buriti Filmes/Dezenove Som e Imagens/Gullane Filmes/Fabrica Cinema – Benetton (Itália).	**Rodrigo Santoro** (*foto*), Othon Bastos, Cássia Kiss, Jairo Mattos, Caco Ciocler.	Rapaz usuário de maconha (Santoro) vive o inferno quando é internado pelo pai (Bastos) numa clínica para dependentes químicos, primeiro, e num hospício, depois. Baseado no livro que relata os episódios reais vividos por Austregésilo Carrano.	Esta é uma das boas produções da nova geração de cineastas brasileiros. Tem ritmo, direção de atores e um cuidado visual apurados. O filme se apresenta como denúncia contra o tratamento corrente nos manicômios do Brasil.	Na relação entre filho e pai, presente em apenas uma parte da trama: são momentos delicados, em que se misturam rancor e afeto e se sobressaem as interpretações de Rodrigo Santoro e Othon Bastos.	"Aí se tem o recorte de uma realidade despida de lados certos e errados, uma ambientação precisa para o tema adjacente da incomunicabilidade entre gerações: não se apontam saídas fáceis ou demagógicas para o problema, o que já não é pouco." (Michel Laub, **BRAVO!**)
	Palacio das Ilusões (*Mansfield Park*, Grã-Bretanha/EUA, 1999), 1h50. Romance/drama de época.	Direção: da canadense **Patricia Rozema** (*I've Heard the Mermaids Singing*). Produção: Arts Council of England/ BBC/HAL Films/Miramax Films.	Os ingleses Frances O'Connor e Johnny Lee Miller, os americanos Alessandro Nivola e Embeth Davidtz e o escritor, dramaturgo e ator bissexto Harold Pinter.	Na Inglaterra do século 19, Fanny (O'Connor), integrante de uma família paupérrima, vai morar com os parentes ricos na Mansfield Park sob a autoridade do patriarca Pinter. Nivola é o visitante que se apaixona por ela, e Miller, o filho por quem ela se apaixona. Baseado no livro de Jane Austen.	Pela delicada e inteligente adaptação de um texto pouco conhecido da protofeminista Austen, com um elenco fora do comum.	Na adaptação (da própria Rozema), que se inspira em e utiliza amplamente os textos do diário e das cartas de Jane Austen, aproximando criatura (Fanny) de sua criadora (Austen).	"Um filme inteligente, comovente e divertido, com algumas ótimas escolhas no elenco, principalmente o espírito indomável de Frances O'Connor." (*Chicago Sun Times*)
	Vatel, um Banquete para um Rei (*Vatel*, França/Grã-Bretanha, 2000), 1h57. Drama de época.	Direção: de **Roland Joffé** (*The Killing Fields*, *The Scarlet Letter*). Produção: Gaumont/Buena Vista International/Miramax.	**Gérard Depardieu** (*foto*), Uma Thurman, Tim Roth, Julian Sands.	Encarregado por seu endividado patrão de organizar uma série de festejos para o visitante Luís 14 (Sands), o mestre banqueteiro François Vatel (Depardieu) esmera-se até os limites da sanidade.	Pela recriação de época: os cenários, os figurinos e cenas que refazem costumes da corte do Rei-Sol são os pontos altos desse filme um pouco arrastado.	Em Uma Thurman, que interpreta uma mulher de sentimentos sufocados em uma época de opulência e delírios luxuosos.	"O visual se alterna entre os verdes sombrios dos intestinos da cozinha de Vatel e os ricos vermelhos sangrentos da vida luxuosa da nobreza, e Joffé tem um bom olho para o espetacularmente glorioso e grotesco." (*Village Voice*)
	O Alfaiate do Panamá (*The Tailor of Panama*, Irlanda/EUA, 2001), 1h49. *Thriller*.	Direção: do inglês **John Boorman**, retornando a Hollywood depois de uma série de filmes independentes. Produção: Merlin Films/Columbia Pictures.	**Jamie Lee Curtis**, **Pierce Brosnan** (*foto*), Geoffrey Rush.	Na cidade do Panamá dos anos 90, um alfaiate endividado (Rush) passa informações "secretas" para um agente inglês exilado (Brosnan). Infelizmente, as informações são todas fruto de sua fértil imaginação. Baseado no livro de John Le Carré, que também assina o roteiro.	O idiossincrático Boorman dá seu toque pessoal a um gênero em perigo de extinção por falta de heróis e vilões: o *thriller* de espionagem.	No duelo de boas interpretações entre o irlandês Brosnan e o australiano Rush, ambos encarando dois símbolos do ex-império britânico: o espião galante e o alfaiate elegante.	"Como um fantástico animal de duas cabeças, o filme avança a muitas vezes em direções opostas e simultâneas – mas, ao fazer isso, torna-se o primeiro grande filme de espionagem sobre a impossibilidade de se fazer um filme de espionagem nas atuais circunstancias." (*The New York Times*)
	Código Desconhecido (*Code Inconnu*, França, 2000), 1h57. Drama.	Direção: de **Michael Haneke**, o mesmo de *Violência Gratuita*. Produção: MK2 Difusion.	**Juliette Binoche** (*foto*), Thierry Neuvic, Sepp Bierbichler, Ona Lu Yenke, Luminita Gheorghiu.	Em uma narrativa descontínua são apresentados vários personagens com trajetórias, condições e destinos diferentes, que se cruzam eventualmente numa fábula sobre a incompreensão.	Pela própria variedade de personagens, que acaba traçando um panorama da França atual – de Anne (Binoche), aspirante a atriz de cinema, aos imigrantes romenos e africanos.	No imobilismo radical da filmagem, que, exceto na cena inicial, usa apenas uma câmera, que ora fica parada em alguém, ora segue os personagens em seus mínimos movimentos.	"O título explica-se já na mímica indecifrável de crianças surdas-mudas na cena inicial até a literalidade extrema do final, quando o namorado de Anne, Georges, não consegue entrar na casa dela por não saber mais o código que abre a porta." (Almir de Freitas, **BRAVO!**)
	Shrek (idem, EUA, 2001), 1h30. Animação.	Direção: do australiano (e especialista em efeitos especiais) **Andrew Adamson** e da animadora **Vicky Janson**. Produção: Pacific Data Images/DreamWorks.	As vozes de Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, John Lithgow.	Na terra de Durloc, o cruel lorde Farquaad (Lithgow) expulsa de seu reino todas as criaturas legendárias, que se mudam para o pântano habitado pelo ogre Shrek (Myers). Em troca de paz, Shrek se oferece para salvar Fiona (Diaz), princesa pretendida por Farquaad. Baseado no livro de William Steig.	Este é o primeiro desenho animado digital a usar largamente a figura humana – e o primeiro desenho em 28 anos a ser escolhido para a seleção oficial do Festival de Cannes.	Na fartura de piadas com o alvo favorito do presidente de animação da DreamWorks, Jeffrey Katzenberg: seu ex-empregador, a Disney.	"Um marco tecnológico, mas sobretudo um filme divertido para crianças e adultos." (*Entertainment Weekly*)
EXTERIOR	**The Golden Bowl** (França/Grã-Bretanha, 2000), 2h14. Drama de época.	Direção: de **James Ivory**, trabalhando com o time que o tornou ilustre – o produtor Ismail Merchant e a roteirista Ruth Prawer Jhabvala. Produção: Merchant-Ivory Productions/TF1.	Uma Thurman, Nick Nolte, Jeremy Northam, Kate Beckinsale, **Anjelica Huston** (*foto*).	Na Europa do início do século 20, um milionário americano (Nolte) casa-se com uma socialite endividada (Thurman) – mas ela, na verdade, tem um caso com o marido (Northam) da filha dele (Beckinsale). Baseado no livro de Henry James.	Pelo cinema classudo do trio Merchant-Ivory-Jhabvala, aqui em sua melhor forma.	Nos clipes originais da alvorada do cinema com que Ivory ilustra dramaticamente o mundo em rápida evolução do nascente século 20.	"Se esta bela e inteligente adaptação literária não conseguir emocioná-lo, você decerto não ficará indiferente ao seu retrato de um mundo de delicados princípios morais e estéticos sendo destruído pelo trem da história." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

A CRIAÇÃO DA DIVERSIDADE

Mostra de Dança Arte e Raiz busca localizar as manifestações espontâneas e a liberdade no contexto das grandes metrópoles

Por Katia Canton

A dança, conceitualmente, poderia ser definida pelo deslocamento ou pela gestualização do corpo no espaço, e, nessa qualidade, de fato possui uma vocação natural para a liberdade. No entanto, historicamente, em sua condição de arte teatral, ela foi se afastando de seus aspectos de ritualização ou de manifestação espontânea, enquanto se vinculava a regras, técnicas e passos, vestuários, cenários e libretos instituídos pelos mestres e coreógrafos ao longo do tempo. No lugar do rito, instalou-se a criação que gera um sentido para o tempo e o espaço em que vivemos. Em São Paulo, a coreógrafa e ex-diretora do Balé da Cidade Ivonice Satie busca neste mês, com a *Mostra de Dança Arte e Raiz*, justamente o sentido atual para a dança no contexto da metrópole brasileira na atribulada era da globalização e do início de um novo milênio, ao mesmo tempo em que se propõe a recuperar tanto quanto possível a liberdade original que a define.

A mostra, que contará com apresentações de dez grupos e companhias divididas em dois lugares radicalmente diferentes na região metropolitana (no Teatro Municipal de São Paulo e em Diadema, no ABC), tem exatamente o objetivo de romper com o elitismo e as especificidades, que acabam limitando a presença da dança no cotidiano de um maior número de pessoas. Não se negam os avanços que as técnicas trouxeram à dança ao longo da história: dos minuetos nas cortes européias, do balé clássico e romântico, com suas posições estruturadas no corpo *en dehors* (pernas em rotação para fora, para que os passos pudessem ser vistos com virtuosismo no palco italiano), a dança foi testada em novos limites, com pés descalços, efeitos de luz, de som e de dramaticidade. Uma história que vai de Loïe Fuller a Nijinsky, de Isadora Duncan a Martha Graham, de Maurice Béjart a Twyla Tharp, de Bill T. Jones a Pina Bausch. É apenas o sentido que muda — e radicalmente — para Ivonice Satie. "No Brasil, as pessoas da área costumam se queixar de que a dança precisa de mais dinheiro, de spots de luz, de condições técnicas ideais. Mas a dança existe sempre, ela é possível com ou sem spots de luz", diz.

Cena de *Baque*, da Cia. de Danças de Diadema; na página oposta, da esquerda para a direita, cenas de *Fantasia Agreste*, da série *Um Quê de Brasil*, da Cia. de Dança Lina Penteado; de *Omaromar*, do Projeto Mão na Roda – um grupo de deficientes físicos de Diadema; de *Ressonância*, do Distrito Cia. de Dança, de Ribeirão Preto: mistura de gêneros em um corredor cultural diferente

FOTOS MARCELO ZAMORA/DIVULGAÇÃO / RENNATO TESTA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JORGE CENI/DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO / RENNATO TESTA/DIVULGAÇÃO

Dirigida pela própria Ivonice Satie, com assistência dos coreógrafos e professores Anselmo Zolla e Paulo Contier, a organização da mostra seguiu etapas que contaram com uma boa dose de "acaso" para inclusão de nomes e grupos. Alguns grupos acabaram contatando a diretora "no momento certo" e foram imediatamente convidados para o projeto. À companhia do Teatro Municipal de São Paulo, o Balé da Cidade, somaram-se grupos de dança contemporânea de cidades do interior paulista e de Goiás, com companhias de jazz, hip-hop e um grupo formado apenas por deficientes físicos. "Acredito que nem o acaso é gratuito e que esses grupos foram se juntando, como num quebra-cabeças, para mostrar como a convivência de diferentes é possível."

O primeiro passo para possibilitar a mostra foi a aprovação, pelo Ministério da Cultura, do financiamento para a criação de novas coreografias, feitas originalmente para o Balé da Cidade de São Paulo, que era comandado por Ivonice até fevereiro último. Os brasileiros Mario Nascimento e Anselmo Zolla assinaram as primeiras, para a Cia. de Danças de Diadema (*Baque* e *Um Romance Capixaba*, respectivamente), enquanto Gagik Ismailian, ex-solista e bailarino do Ballet Gulbenkian, de Portugal, foi incumbido de uma obra específica sobre a condição atual do ser humano na metrópole, *Tribal Urbano*, que será apresentada pela mesma companhia da cidade, um grupo contemporâneo. Aliás, é em Diadema, localizada na região metropolitana de São Paulo, que Ivonice trabalha como assessora de linguagem de dança para a Secretaria de Cultura do município. Lá, oferece um dia da semana de trabalho à comunidade, criando oficinas na Apae (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais) da cidade e para um grupo de jovens com deficiências físicas. Desse grupo, surgiu o Projeto Mão na Roda, companhia que, para a *Mostra Arte e Raiz*, criou a coreografia *Omaromar*, assinada por Luís Ferron. A Cia. Pavilhão D, fundada recentemente, mostra *Narciso* e *Quando Seus Dedos Tocam Minha Pele*, de Ricardo Scheir. De Goiás, se apresentam o Balé do Estado (*Hamam*, de Gisela Vaz, e *Mozarteando*, de Ivonice) e a independente Quasar Cia. de Dança, considerada hoje uma das mais inovadoras da dança brasileira. A Quasar vai mostrar a coreografia *Mulheres*, de Henrique Rodovalho, cujo tema é o estado de espírito feminino.

A esses grupos juntaram-se o Distrito Cia. de Dança de Ribeirão Preto, cidade do Interior do Estado (que traz *Ressonância*, de Miriam Druwe, e a série *Espetáculo de Bolso*), e a companhia Lina Penteado, que apresenta a trilogia *Um Quê de Brasil* (*Terra*, de Ivonice Satie, *Roofs*, de Holly Cavrell, e *Fantasia Agreste*, de Tindaro Silvano), representando as diferentes atitudes em relação à cultura e à realidade brasileiras: o folclore, a realidade rural e os cotidianos urbanos. Na mostra estão também grupos de dança de rua hip-hop (Soul Sister's e Back Spin Crew), representando Diadema e a Zona Norte paulistana, e o Grupo Raça, de jazz contemporâneo.

Cena da coreografia *Mulheres*, da Quasar Cia. de Dança, considerada hoje uma das mais inovadoras da dança brasileira: exibindo o universo feminino numa mostra que tem como contexto a metrópole brasileira nos tempos de globalização e de início de novo milênio; na página oposta, no alto, bailarinos da Cia. Lina Penteado em *Roofs*

Os espetáculos, mesclando vários gêneros, acontecem também em locais diferentes, freqüentados normalmente por públicos diversos: o Teatro Municipal de São Paulo e o Teatro Clara Nunes de Diadema. "É lógico que não encontramos as mesmas condições técnicas e conceituais em todas as companhias e em todas as regiões. As diferenças existem, são grandes e isso pode ser interessante. Isso é viver e respeitar nosso país", diz Ivonice, que não nega a intenção de tentar criar um novo corredor cultural na região metropolitana de São Paulo.

Nessa mistura de estilos e grupos e até nas desigualdades que transparecem nessa mostra de dança, a coreógrafa pretende oferecer ao público uma pequena amostra da diversidade do mundo e da vida nas grandes metrópoles. E esse é também o papel do artista e de sua criação, que não anula aquela mesma vocação para a liberdade e para as manifestações espontâneas, com ou sem "spots de luz". Como diz o filósofo francês Roger Garaudy: "Essa aventura moderna da criação contínua, pelo ser humano, do ser humano e do mundo, impõe-se com uma responsabilidade vertiginosa, desconhecida até então em qualquer época anterior. O ato da criação artística parece tornar-se cada vez mais o símbolo e o modelo do ato de viver".

Onde e Quando

Mostra de Dança Arte e Raiz, **com o Balé da Cidade de São Paulo, Cia. de Danças de Diadema, Quasar Cia. de Dança, Projeto Mão na Roda, Distrito Cia. de Dança de Ribeirão Preto, Cia. de Dança Lina Penteado, Cia. Pavilhão D, Balé do Estado de Goiás, Back Spin Crew, Soul Sister's e Grupo Raça. As atrações serão divididas em dois teatros: dias 8 e 9, às 21h, e dia 10, às 19h, no Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 0++/11/223-3022). Ingressos: R$ 5 a R$ 10. Dias 13 a 15, às 20h, no Teatro Clara Nunes (rua da Graciosa, 300, Diadema, SP, tel. 0++/11/713-3983). Grátis**

Luzes na província

Cem Anos de Teatro em São Paulo, **livro de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, revela a contraditória riqueza cultural pré-cosmopolita**

Por Jefferson Del Rios

Quando, logo nas primeiras páginas de *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*, se descreve a capital paulista com menos de 30 mil habitantes e um espetáculo prejudicado pelo "terrível frio daquela noite", o leitor percebe que terá pela frente um documento da história teatral e uma espécie de romance da cidade. São virtudes intimamente associadas no livro do ensaísta, professor e crítico Sábato Magaldi e da pesquisadora Maria Thereza Vargas, autora também da biografia *Uma Atriz: Cacilda Becker*, em parceria com Nanci Fernandes. Baseado em informações de imprensa, o texto adquire certo toque evocativo e sinaliza questões de caráter histórico-cultural ao trazer informações sobre a expansão urbana em São Paulo e os hábitos artísticos da população. O ensaio-reportagem avança no tempo, até a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo (1948), início da modernidade teatral no país, e os movimentos que se seguiram, como os teatros Arena e Oficina.

Não há movimento, grupo, intérprete relevante que deixe de ser mencionado. Como resultado, surgem cenas que precisavam ser relembradas, como as de um tempo antigo em que a São Paulo de 1886 via, pela primeira vez, uma lenda do teatro europeu: "Chegou anteontem a esta cidade, às cinco e meia da tarde, em trem especial, Sarah Bernhardt. Na gare da estação esperava-a massa enorme de povo, que saudou-a ao desembarcar". A história do país irrompe igualmente no cotidiano da província. No dia 13 de maio de 1888, o teatro festejou a libertação dos escravos. Não houve um espetáculo específico para a data, mas o ator mais popular em atividade, o Vasques (Francisco Correia Vasques, 1839-1892), introduziu, sob aplausos, alusões à data na representação de *O Diabo na Terra*. Nesse panorama de melodramas tremendos e comédias inocentes – anterior ao novo teatro que viria quase um século mais tarde com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes, do Rio (1943), e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – havia estreita ligação entre os profissionais brasileiros e portugueses, vínculo que se desfez, o que é uma perda cultural e indício da influência anglo-americana.

Acima, Dulcina de Morais (1945) e, na página oposta, anúncio da peça *Yorrah* (1938) e Cacilda Becker em *Esperando Godot* (1969); ao fundo, Sarah Bernhardt (1890) e o primeiro Teatro São José: imagens do romance de uma cidade

FOTOS ACERVO SÁBATO MAGALDI / MILITÃO / CORTESIA EDITORA ABRIL LTDA

Todos os primeiros nomes da cena lusitana tinham o Brasil como referência, e o mesmo vale para franceses, espanhóis e italianos. É hoje difícil imaginar a viabilidade de empreendimentos envolvendo companhias européias em viagens de navio, e, no entanto, eles existiram, motivando até excursões de celebridades internacionais (Sarah Bernhardt voltou mais duas vezes, e o ator e diretor francês Louis Jouvet viveu no Brasil parte da 2ª Guerra Mundial). Falava-se uma espécie de luso-brasileiro para platéias absolutamente à vontade com os portugueses Chaby Pinheiro, Eduardo Brazão, Adelina Abranches, António Pedro (que, freqüentemente, participava de encenações nacionais). Do mesmo modo, o brasileiro Leopoldo Fróes (1882-1932) estreou em Portugal antes de ser aclamado no Rio e em São Paulo. *Cem Anos de Teatro...* faz também o registro da presença italiana, uma coletividade politizada que fundou inúmeros grupos dramáticos de tendência anarquista, socialista e republicana. É o período dos *filodramatici* que revelaram Itália Fausta, primeira atriz brasileira de renome no século 20, e, cinqüenta anos mais tarde, a grande Lélia Abramo. Esse é outro destaque mais que necessário. Foi a influência artística dos italianos que permitiu a existência do Teatro Colombo, no bairro do Brás (aberto em 1908, hoje demolido – o Municipal é de 1911), e temporadas brasileiras de Eleonora Duse, atriz que se igualava a Sarah Bernhardt, ou a vinda, em 1925, do dramaturgo Luigi Pirandello à frente do Teatro de Arte de Roma. Mais adiante há notícias de intérpretes que fizeram escola na profissão (Procópio Ferreira, Jaime Costa, Apolônia Pinto, Dulcina de Morais).

A obra provoca a sensação de que algo de grave ocorreu com o crescimento selvagem de São Paulo. Os moradores daquela província desfrutavam uma vida social e cultural mais integrada, na qual havia lugar para a arte de caráter popular. Em 1892, por exemplo, inaugurou-se, na atual avenida São João, o teatro Politeama Nacional, com 3 mil lugares. Era, na realidade, um barracão de madeira sem assoalho para espetáculos dramáticos, eqüestres e ginásticos. Se esse teatro oferecia uma estética precária, folhetinesca e circense, em contrapartida revelava sintonia com o público e abertura para uma peça anarquista como *Pedra que Rola*, de José Oiticica (pai da atriz Sônia Oiticica, que faria *Vestido de Noiva*).

O Brás, bairro operário, contava, além do Colombo, com o Olímpia e o Oberdan, salas de 2 mil lugares cada uma. Só restou este último, transformado em templo evangélico. É lugar-comum associar província à letargia. Só que a transformação de São Paulo em megacidade não manteve a paridade da arte com a riqueza do capitalismo predador nela instalado. Inventou-se a periferia selvagem, sem nenhum cinema e nem mesmo os campos de futebol de várzea (Plínio Marcos contabilizava quantas centenas deles sumiram). Restam empresas que comercializam os bailes funk que, pelo menos no Rio, tendem à violência. O resto é tevê e show business. O fato é que a sociabilidade parecia maior na fase primitiva da capital. É contraditório, mas faz algum sentido, e o fenômeno não é só paulista. Em um tempo em que o possível cosmopolitismo brasileiro estava no Rio de Janeiro do Império e, depois, na República de *A Capital Federal* de Arthur Azevedo, a província brasileira demonstrava criatividade. É o que se deduz desse livro e de outros sobre regiões opostas, como *A História do Teatro Cearense*, de Marcelo Farias da Costa, e *Teatro Fora do Eixo*, de Fernando Peixoto, dedicado à cena gaúcha. O que não se teve, nunca, foi a soma nacional desses esforços. E isso é trágico.

Se era uma agitação de superfície, importada, acrítica e sem marca brasileira, o tema continua em aberto. São considerações que *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, com seu texto e iconografia ricos, desperta. ▪

O Que e Quanto
Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974), **de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas. Editora Senac, 435 págs., R$ 45**

À esquerda, cena de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em montagem do grupo Os Comediantes, do Rio (1943), com direção de Ziembinski: marca de um novo teatro, que se revelou também na fundação do Teatro Brasileiro de Comédia

FOTO ACERVO SÁBATO MAGALDI

O monólogo de Bishop

Estréia em São Paulo peça de Marta Góes inspirada na poetisa americana

Acima, a atriz Regina Braga em cena do espetáculo

Depois de estrear no Festival de Teatro de Curitiba, em março, e de participar de uma temporada itinerante no interior de São Paulo (o *Circuito Sesc de Teatro*), o monólogo *Um Porto para Elisabeth Bishop*, protagonizado por Regina Braga e dirigido por José Possi Neto, cumpre temporada do dia 8 deste mês a 5 de agosto, em São Paulo, no Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, tel. 0++/11/234-3077). O espetáculo trata do período em que a poetisa americana Elisabeth Bishop (1911-1979) viveu no Brasil. Enfrentando uma fase de depressão profunda e aconselhada por uma amiga, Bishop visita o país, em 1951, e inicia um romance com a arquiteta responsável pela criação do Aterro do Flamengo, Lota Macedo Soares, e aqui permanece por 15 anos. Para escrever a peça, a autora do texto, Marta Góes, se baseou em histórias que ouvia na infância, vivida em Petrópolis, sobre o casal de vizinhas.

O romance de Bishop proporcionou-lhe a procurada renovação artística. Alguns dos poemas escritos sobre ou no Brasil e traduzidos por Paulo Henriques Britto, como *Chegada em Santos*, *Questões de Viagem* e *Pela Janela: Ouro Preto*, integram o espetáculo e ilustram a sua visão de cidades em que morou, como Rio e Petrópolis, e do povo brasileiro ao longo do tempo. A exploração do contexto sociocultural das décadas dessa longa estada, as de 50 e 60, conduz a peça a questionar temas como o preconceito e a necessidade de libertação e criatividade e, sobretudo, a pensar a imagem de um país da bossa nova acolhedor para os estrangeiros e inviável para os próprios brasileiros, como Lota, que se suicida no auge de uma depressão. As sessões são de quinta a sábado, às 21h; no domingo, às 20h. Ingressos: de R$ 20 a R$ 30. – HELIO PONCIANO

A grande festa de Montpellier

21ª edição do mais importante festival francês de dança tem 19 espetáculos, com destaque para *Interscape*, de Merce Cunningham

Ao lado, cena de *Interscape*: músicas de John Cage

O Montpellier Danse, o mais importante festival francês de dança, chega neste mês à sua 21ª edição com 19 espetáculos programados nos principais teatros e estúdios da cidade, localizada no sul do país. Entre os dias 28 de junho e 11 de julho serão apresentadas, em nove palcos, coreografias assinadas por nomes do porte dos americanos Merce Cunningham e Bill T. Jones, do tcheco Jiri Kyliàn, do canadense Benoît Lachambre, além de atrações mais festivas e menos coreografadas, como os africanos do grupo de percussão Tambores de Burundi e, é claro, de estrelas nacionais. Mathilde Monnier, que comanda um trabalho de pesquisa e difusão de dança no Centro Coreográfico de Montpellier, está encarregada de abrir os trabalhos à frente do Ballet Royal da Suécia, que estreará mundialmente a coreografia *Rose* – uma brincadeira com base na idéia de corpo de baile, na qual Mathilde usa 19 bailarinos da companhia em solos. Mas a atração mais esperada é *Interscape*, de Merce Cunningham, que conta com 14 bailarinos e cenários e figurinos do artista plástico Robert Rauschenberg. A música é daquele que foi o parceiro mais constante do coreógrafo, John Cage. A Orquestra Nacional de Montpellier interpretará ao vivo *108 para uma Orquestra de 108 Músicos*, enquanto o violoncelista Loren Kyoshi Dempster será o solista de *Um para Violoncelo Solo*, ambas do compositor. Na noite única de espetáculo – 3 de julho, na Ópera Berlioz Le Corum – o americano mostrará também *Rain Forest*, remontagem de 1968 que tem cenários de Andy Warhol e figurinos de Jasper Johns. Mais informações sobre o festival podem ser obtidas no site http://www.montpellierdanse.com. – ADRIANA PAVLOVA

FOTOS TIKA TIRITILLI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

OS ENGANOS DO TEMPO

***Memória da Água*, de Shelagh Stephenson, ganha montagem competente com inteligente direção de Felipe Hirsch e sensível atuação do elenco**

Por Fátima Saadi

Acima, as irmãs interpretadas por Andréa Beltrão, Ana Beatriz Nogueira e Eliane Giardini: dissolução do real

O exercício crítico mais interessante a respeito do teatro contemporâneo consiste em procurar compreender como cada espetáculo recorta a realidade para mostrá-la aos espectadores. Sem normas ou cânones que imponham limites a seu trabalho, uma equipe de criação tem a seu dispor o amplo repertório de tudo o que já se fez em cena desde que o teatro existe. Em *Memória da Água*, a autora inglesa Shelagh Stephenson orquestra o passado e o presente partindo do princípio, enunciado por uma das personagens, de que tudo o que nos acontece é indelével, num processo análogo ao da água que retém os efeitos benéficos de uma substância curativa mesmo depois de esta ter sido a tal ponto diluída que dela já não reste vestígio algum.

A trama da peça se inicia com o reencontro de três irmãs na casa em que nasceram, numa pequena localidade do litoral da Inglaterra, nas horas que antecedem a cremação do corpo da mãe delas. As controvérsias em relação às recordações de infância e juventude não se devem apenas às diferenças de temperamento e de estilo de vida, mas, sobretudo, ao fato, que serve de mote à peça, de que a memória não é um repositório de acontecimentos passados, funcionando antes como uma máquina de invenção e engano.

O interesse quase naturalista pela estrutura e pelo funcionamento da memória inclui o recurso à força simbólica dos sonhos nos quais uma das irmãs, Maria (Andréa Beltrão), e sua mãe (Clarice Niskier), acertam as contas uma com a outra e com o passado. Uma boa síntese desse modo de compreensão do real é o recurso a uma tela diáfana que durante todo o espetáculo ocupa a boca de cena e que alude tanto à quarta parede do naturalismo, que tenta mostrar uma fatia de vida *in vitro* na caixa cênica, quanto às encenações simbolistas do fim do século 19, que buscavam, para além das aparências, os fundamentos da existência humana.

A metáfora da água, que simultaneamente tudo registra e tudo dissolve, torna concreta a intervenção do tempo como protagonista dessa história. A casa está sendo tragada pelo mar, que a cada dia se aproxima mais de suas paredes, belamente concretizadas no fundo do cenário de Rita Murtinho. Entre um quadro e outro, são projetadas na tela do proscênio seqüências filmadas dos atores submersos. Cada um emerge para imprimir uma alteração no ponto de vista que vinha conduzindo a ação e propor uma nova seqüência, na qual será o solista. Do ponto de vista da significação, a tela serve para lembrar-nos que não só a memória é imprecisa, mas que também nossa percepção do real está sujeita a manipulações as mais variadas.

A direção de Felipe Hirsch é muito inteligente ao evidenciar cenicamente os dois pólos que norteiam a montagem: por um lado, a reprodução crua do real, recriado de modo quase folhetinesco pelos diálogos espirituosos e agressivos dos personagens (além das três irmãs, o marido de Teresa, a mais velha, e o amante de Maria) e, por outro lado, a ênfase nos recursos que problematizam o viés psicologizante do texto, a começar pela síntese minimalista da atuação de Andréa Beltrão e pela ênfase na cadência das falas para marcar a parecença entre sua personagem e a mãe. Assim, tudo o que reforça o caráter espetacular é sublinhado: vigorosa ambientação sonora, projeção dos créditos, como no cinema, e de velhas imagens em tom sépia que se contrapõem aos coloridos closes dos atores submersos. Mas é na atuação dos atores que a construção cênica em dois patamares se torna mais sensível: das marcas ao tom exteriorizado das falas, algumas dirigidas diretamente à platéia, tudo contribui para dissolver a sensação de que a realidade foi capturada. Dela, a única coisa que nos resta é a cer-

Memória da Água, de Shelagh Stephenson. Direção de Felipe Hirsch. Com Andréa Beltrão, Eliane Giardini, Ana Beatriz Nogueira, Isio Ghelman, Marcelo Valle e Clarisse Niskier. Teatro das Artes, Shopping da Gávea (rua Marquês de São Vicente, 52, 2º piso, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/540-6004); quinta a sábado, às 21h; domingo, às 20h. Ingressos: R$ 20 a R$ 30

FOTO NANA MORAES/DIVULGAÇÃO

Os Espetáculos de Junho na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Nervos de Deus**, texto e direção de Eugênia Thereza de Andrade. Com Carlos Alberto Escher, Cassio Brasil, Jorge Luis e **Maira de Andrade** (*foto*).	Adaptação dramática de *Memórias de um Doente dos Nervos*, de Daniel Paul Schreber, juiz da cidade de Dresden, Alemanha, que descreveu o período em que permaneceu internado num sanatório. Examinando o texto, escrito com precisão, Freud conseguiu avançar seu estudo da paranóia.	Jogo Estúdio (rua Inocêncio Unhate, 120, Perdizes, São Paulo, SP, 0++/11/3872-0492).	5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	É um documento humano que impressiona. Tem semelhanças com *Cartas de Rodez* e outros escritos do ator, teórico e encenador francês Antonin Artaud.	Em como, para além do assunto específico, a diretora consegue expor em cena a sua tese segundo a qual a sanidade do ator é fundamental na criação de papéis. E no efeito intimista que um espaço de 15 lugares pode causar.	Até o fechamento desta edição, estava confirmada a presença do geógrafo Milton Santos para participar de um debate com o público. Data a definir.
TEATRO	**Copenhagen**, de Michael Frayn. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com **Oswaldo Mendes**, **Carlos Palma** e **Selma Luchesi** (*foto*).	Numa noite de 1941, encontram-se em Copenhague, Dinamarca, o alemão Werner Heisenberg e o dinamarquês Niels Bohr. Amigos de longa data, eles estão envolvidos na pesquisa da bomba atômica e talvez possam evitar a explosão nuclear. Mas há problemas: Bohr é judeu, e Heisenberg trabalha para os nazistas.	Teatro Ruth Escobar – Sala Dina Sfat (rua dos Ingleses, 209, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-2358).	De 8/6 a 1º/7. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20.	Embora seu grande tema seja a razão, é um espetáculo emocionante que trata não só da ciência e dos mistérios da física, mas também da amizade entre dois gênios (ambos detentores do Nobel) separados por desconfianças e ressentimentos.	Em como o dramaturgo inglês Frayn desenvolve um tema árduo como um drama psicológico. Há um papel feminino desafiador para a atriz: Margrethe. Em princípio, ela é só a mulher de Bohr, mas acaba se envolvendo a sério na discussão.	*Einstein*, também com Carlos Palma, é outro espetáculo que trata da ciência. De autoria de Gabriel Emanuel e direção de Sylvio Zilber, fica em cartaz no mesmo teatro do dia 6 ao 28. 4as e 5as, às 21h. R$ 20.
TEATRO	**Álbum Wilde**, roteiro e compilação dos textos de **Oscar Wilde** (*foto*) feitos pela Cia. dos Sonhos. Direção e cenografia de Hugo Rodas.	Criada no ano passado em comemoração ao centenário de morte do poeta e dramaturgo irlandês, a peça mistura personagens reais e fictícios selecionados da obra do escritor em três ambientes: uma boate gay (o inferno), um aquário gigante com um ator nu (o paraíso) e um café-concerto (o purgatório) com a presença de sua mulher, Constance Lloyd, e de Dorian Gray, entre outros.	Fundição Progresso (rua dos Arcos, 24, Lapa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/220-5070).	Até dia 10. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Wilde é um dos mais inteligentes frasistas de todos os tempos. Suas frases são bem costuradas pela Cia. dos Sonhos com trechos das peças *Salomé*, *A Importância de Ser Prudente*, do *De Profundis* e de cartas escritas no cárcere da cidade inglesa de Reading.	No ator e cantor Alessandro Brandão, um grande talento histriônico e de muita versatilidade. Ele representa uma *drag queen* e um cantor de cabaré que passeia por vários estilos musicais, da canção de Kurt Weill às árias de Carlos Gomes.	Os livros *O Álbum de Wilde* (Record, 192 págs., R$ 40), escrito por Merlin Holland, único neto do poeta, cheio de raras fotos de família, e *A Esfinge e Seus Segredos* (Record, 182 págs., R$ 15), uma seleta das melhores e piores frases de Oscar Wilde organizada por Marcello Rollemberg.
TEATRO	**Antes do Café**, de Eugene O'Neill. Direção de Celso Frateschi. Com **Jerusa Franco** e **Geraldo Lozzi** (*foto*).	Durante o ritual cotidiano em que a mulher prepara o café para o marido, a peça apresenta as frustrações de um casamento desgastado pela rotina.	Teatro Ágora (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, tel. 0++/11/284-0290).	Até 1º/7. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$15.	Pai do teatro realista e psicológico americano, Prêmio Nobel de 1936, O'Neill (1888-1953) é o autor dos grandes becos existenciais. Típico descendente de irlandeses, tudo nele é passional.	Em como a cenografia (de Sylvia Moreira) e iluminação (de Roberto Lage) lembram as telas de Edward Hopper, que retrata pessoas solitárias em ambientes vazios. O programa do espetáculo e a pintura da fachada do teatro são criações do pintor paulista Fernando Stickel.	Versões cinematográficas de *Longa Jornada Noite adentro*, obra-prima em que O'Neill mostra a ruína de uma família. A de 1962, em preto-e-branco, com Katherine Hepburn e Ralph Richardson. E a de 1978, em cores, com Jack Lemmon e Bethel Leslie.
TEATRO	**Retrato do Amor Quando Jovem**. Livre adaptação e direção de Samir Signeu para textos eróticos do poeta alemão Wolfgang von Goethe (1749-1832). Com **Amazyles de Almeida**, **Marta Meola** e **Carlos Eduardo Vieira** (*foto*).	As várias possibilidades e obstáculos do amor e da paixão não correspondida e a plena entrega carnal. O poeta, enfim, fora do pedestal.	TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – Projeto Escada (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até dia 14/7. 5ª a sáb., 19h30. R$ 10.	Mais citado do que lido, até na Alemanha, Goethe, autor do monumental *Fausto*, compôs poemas líricos e eróticos pouco divulgados.	Em até que ponto duas atrizes, representando o par amoroso, é realmente um achado que vale a pena. E nos poemas musicados por Mendelssohn, Beethoven, Liszt e Brahms e cantados pelo barítono Carlos Eduardo Vieira.	*Fausto* (1926), clássico do cinema expressionista alemão, do mesmo diretor de *Nosferatu*, F.W. Murnau. Com Emil Jannings, de *Anjo Azul* (1930), filme em que atua ao lado de Marlene Dietrich. Em vídeo.
TEATRO	**Missa Leiga**, de Francisco (Chico) de Assis. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Elenco numeroso de jovens atores e atrizes.	Recriação teatral da missa católica em que a figura de Jesus aparece como um homem ligado ao sofrimento das massas.	Teatro Sérgio Cardoso – Sala Paschoal Carlos Magno (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136).	Até 1º/7. 6ª e sáb., às 21h ; dom., 19h. R$ 10.	Francisco de Assis é um dramaturgo de causas políticas, mas sempre voltado para os aspectos poéticos ou cômicos dos enredos. *Missa Leiga* foi um bem-sucedido espetáculo de resistência nos anos 70. Pede intérpretes jovens e apaixonados.	Em como, exatamente, o elenco jovem e entusiasmado supera a pouca experiência e impõe, ou não, a poesia libertária da peça.	*O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, com Leonardo Vilar. Um dos maiores filmes brasileiros de todos os tempos e com temática afim. Em vídeo.
TEATRO	**É 20!: As Folias do Século**. Musical com roteiro de Jamil Dias. Direção musical de Fernanda Maia. Direção geral de José Henrique de Paula. Com Juçara Morais, Gerson Steves, **Isadora Jaeger**, **Cadu de Souza** (*foto*), José Henrique de Paula, Lilian Coelho, Daniel Granieri e Clarissa Rockenbach.	Um café-concerto onde se faz um panorama dos musicais brasileiros de 1890 a 1910 incluindo comédia, burletas (musical ligeiro), sainetes (pequenos esquetes cômicos) acompanhados da melhor música da época (de Carlos Gomes a Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth).	Teatro Alfa, Sala B (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000).	De 2/6 a 22/7. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 30.	Pela arte viva e divertida que o Brasil perdeu, como a de comediantes como Mesquitinha, que fez escola (foi exemplo para Renato Borghi). A peça aproveita descrições saborosas dos costumes cariocas em textos de Arthur Azevedo, João do Rio e Luiz Edmundo.	Nas composições de outros excelentes compositores populares como Catulo da Paixão Cearense (de *Luar do Sertão*), Anacleto de Medeiros e Eduardo das Neves. Eles foram banidos das rádios.	*MPB – A História de um Século – 1890-1990*, de Ricardo Cravo Albin (Funarte, 451 págs.) e *A Canção no Tempo – 85 Anos de Músicas Brasileiras*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (Editora 34, 2 vols., R$ 33 cada um).
TEATRO	**Mão na Luva**, de Oduvaldo Vianna Filho. Direção de Hugo Villavicenzio. Com **Adriana Alencar** e **Jacintho Camarotto** (*foto*).	O conhecido acerto de contas de um casal em separação. Vianna Filho acrescenta às cobranças diretas de ordem afetiva, como a infidelidade conjugal, as concessões existenciais e ideológicas que cada um fez. É o retrato das derrotas de uma geração que se supunha mais aberta e corajosa.	TBC – Teatro Brasileiro de Comédia – Sala de Arte (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622).	Até 27/6. 3ª e 4ª, às 21h; 5ª, às 19h. R$ 15.	É uma peça comovida da fase madura do dramaturgo. Nela ele está menos preocupado com a política e mais livre para os afetos.	No parentesco com *Quem Tem Medo de Virginia Woolf*, mas sem a crueldade e a neurose de Edward Albee, seu autor. *Mão na Luva* teve uma montagem memorável, em 1984, com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, dirigidos por Aderbal Freire. Merecia nova encenação.	Plínio Marcos, outro dramaturgo contemporâneo importante, continua em cartaz no TBC com *Abajur Lilás* até o dia 24. No Centro Cultural São Paulo (av. Vergueiro, 1.000, tel. 0++/11/3277-3611), *A Mancha Roxa*, do mesmo autor, fica até o dia 17.
DANÇA	O Balé Teatro Guaíra, dirigido por Suzana Braga, apresenta o espetáculo *Contemporâneos Brasileiros*, que pretende homenagear os coreógrafos brasileiros.	Três coreografias: *Nem Tudo que Se Tem Se Usa*, da dupla Chamecki–Lerner; **Trânsito** (*foto*), de Ana Vitória Freire, e *O Segundo do Sopro*, de Roseli Rodrigues.	Teatro Mun. de SP (pça. Ramos, tel. 0++/11/223-3022); Teatro João Caetano (pça. Tiradentes, Rio, tel. 0++/21/221-0305); Teatro Castro Alves (pça. 2 de Julho, Salvador, tel. 0++/71/339-8000).	Dias 1º e 2, às 21h, e dia 3, às 17h, em SP. R$ 5 a R$ 25. De 20 a 24, no Rio. Dia 28, em Salvador.	Um das mais importantes companhias de dança do país, o Balé Teatro Guaíra tem a maturidade técnica de um grupo que evoluiu ao longo de seus 32 anos de apresentações de obras expressivas.	Em *O Segundo Sopro*, em que a paulista Roseli Rodrigues, na companhia de 28 bailarinos, utiliza chuva artificial num palco coberto de água. A peça dura 48 minutos e conta com a trilha sonora de Fábio Cárdia.	O projeto *Dança em Pauta*, do Centro Cultural Banco do Brasil de SP (r. Álvares Penteado, 112, Centro, tel. 0++/11/3113-3600) apresenta todo mês obras de profissionais que pesquisam novas linguagens corporais. No dia 3, às 12h, Gilsamara Moura apresenta *Ursa Maior*. Grátis.
DANÇA	A série *Antares Dança 2001*, cuja programação inclui grupos fundamentais do cenário internacional de dança, traz ao Brasil pela primeira vez o Ballet Flamenco Antonio Canales.	A companhia do bailarino espanhol **Antonio Canales** (*foto*) apresenta *Torero*, em que representa um toureador viril e sensual, e *A Corda y Tacón*.	Teatro Mun. do RJ (tel. 0++/21/544-2900); Teatro Nac. Brasília (tel. 0++/61/325-6239); Teatro do Sesi P. Alegre (tel. 0++/51/347-8787); Ópera de Arame/Curitiba (tel. 0++/41/354-3266).	De 1º a 3, no Rio. Dia 7, em Brasília. Dia 9, em Porto Alegre. Dia 12, em Curitiba.	Para ver o resultado de uma formação sólida e variada. Canales trabalhou com nomes consagrados como Maguy Marin, Nureyev, Patrick Dupond e Julio Bocca.	Nos recursos cênicos que tornaram *Torero* o maior sucesso da companhia. O trabalho como colaborador de Maguy Marin em projetos de teatro-dança foi influência decisiva para Canales.	Os filmes de Carlos Saura em que se destaca a dança flamenca, como *Bodas de Sangue* (1981), *Carmen* (1983) e *Amor Bruxo* (1986).

(*) *Com Redação*

CICLO DE PALESTRAS E WORKSHOPS COM UMBERTO ECO E GILBERTO GIDELEUZE®

ABERTURA

"CRÍTICA, ACIDEZ E GASTRITE"

PALESTRAS

- EU, FORMADOR DE OPINIÃO
- 15 MANEIRAS DE PASSAR INTACTO PELO CRIVO DO EDITOR E AINDA HUMILHÁ-LO UM POUQUINHO
- QUANDO E COMO CHAMAR UM GÊNIO DE DEBILÓIDE

POSICIONAMENTO NO MERCADO

ESTILO	FAIXA SALARIAL
COOL	$
AFETADO	$$
ULTRA-AFETADO	$$$
NOJENTO	$$$$$

WORKSHOP ESPECIAL: OS QUATRO FUNDAMENTOS DA CRÍTICA LITERÁRIA

1. AGRADANDO O LEITOR
2. IRRITANDO O LEITOR
3. ENCOLERIZANDO O LEITOR
4. FAZENDO O LEITOR ESCREVER UMA CARTA INDIGNADA

PALESTRA ESPECIAL

"COMO SER UM INTELECTUAL SEM QUE TUA FAMÍLIA TE ACHE UM ET E TUA MULHER TE ACHE UM SACO"

ACESSÓRIOS PARA CRIAR SUA IMAGEM

CACHIMBO: ERUDITÍSSIMO, VELHA GUARDA	MOCASSIM SEM MEIA: CARIOCA, POÉTICO
ÓCULOS ARMANI: FASHION, MORDAZ	LAPTOP TITANIUM: MODERNO, METIDO

CACO GALHARDO